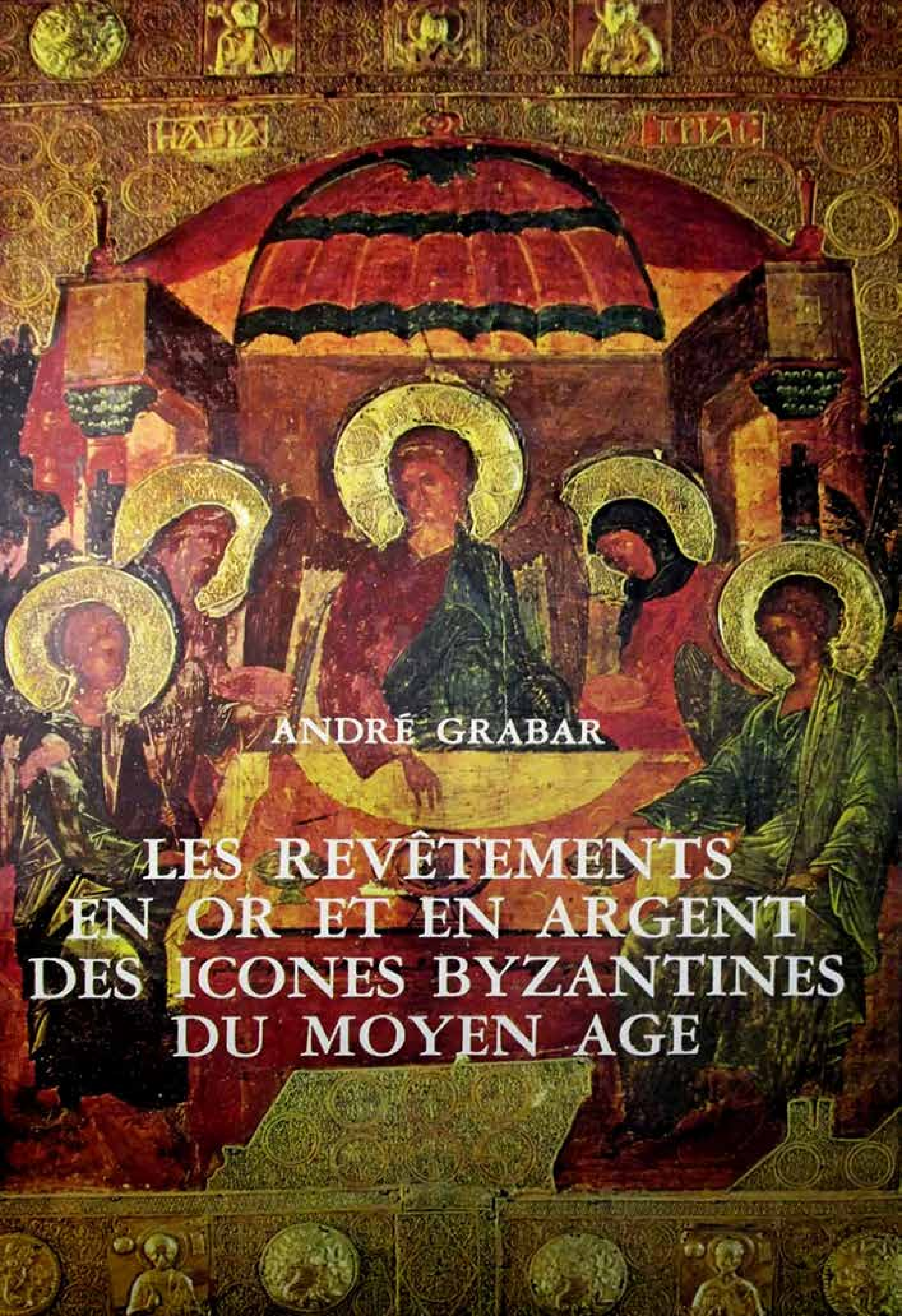


ANDRÉ GRABAR

LES REVÊTEMENTS EN OR ET EN ARGENT DES ICONES BYZANTINES DU MOYEN AGE



ANDRÉ GRABAR

LES REVÊTEMENTS DES ICONES BYZANTINES



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ
ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΒΕΝΕΤΙΑΣ - Ἀριθ. 7

ANDRÉ GRABAR
Μέλους τοῦ Institut de France
Ὁμοτίμου καθηγητοῦ τοῦ Collège de France

ΑΙ ΧΡΥΣΑΙ ΚΑΙ ΑΡΓΥΡΑΙ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΟΣ



ΒΕΝΕΤΙΑ 1975

BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT HELLÉNIQUE D'ÉTUDES
BYZANTINES ET POST-BYZANTINES DE VENISE - N. 7

ANDRÉ GRABAR

Membre de l'Institut de France
Professeur honoraire au Collège de France

LES REVÊTEMENTS EN OR ET EN ARGENT DES ICONES BYZANTINES DU MOYEN AGE



VENISE 1975

Printed in Italy

LES REVÊTEMENTS
EN OR ET EN ARGENT DES ICONES
BYZANTINES DU MOYEN AGE

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Table des planches . . . . VIII-XI
Liste des revêtements décrits et des illustrations XII-XIII
Origine des photographies XIV
Avant-propos par M. Manoussacas . . . . .XV-XVII
Préface de l'Auteur . . . . XIX-XXII

PREMIÈRE PARTIE
ÉTUDE DES REVÊTEMENTS

I. Nature des monuments 3-4
II. Revêtement-offrande 4-6
III. Difficulté du classement des œuvres . . . 6-9
IV. Origine des revêtements d'icones 9-12
V. Les reliefs des revêtements et la sculpture byzantine 13-17

SECONDE PARTIE
RÉPERTOIRE DES REVÊTEMENTS

I. Origines des revêtements archaïsants (nos 1-7) . 21-29
Appendice: Revêtements des icones en Géorgie (nos 8-9) 29-34
II. Revêtements typiques de l'époque paléologue .
A. Décor avec reliefs au repoussé (nos 10-31) . . 35-60
B. Décor cloisonné (nos 32-41) 60-72
C. Miscellanea . . . .
a. Revêtements bon marché (nos 42-45) . . . 72-74
b. Revêtements d'icones sculptées et émaillées (nos 46-49) 74-76
c. Revêtements métalliques des staurothèques et des reliures d'Évangile 76-78

Index général des noms 79-85
Résumé de l'ouvrage (en grec et en italien) . . . 87-90

TABLE DES PLANCHES

(Les chiffres arabes indiquent les figures)

A - Venise, Saint-Marc: L'archange Michel, debout (cf. pl. I, fig. 1).

B - Venise, Saint-Marc: L'archange Michel, buste (détail) (Répert. n° 2; cf. pl. B).

C - Gênes, Couvent San Bartolomeo degli Armeni: Icone de la Sainte Face (cf. pl. XLIV, fig. 74).

D - Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Trinité (cf. pl. XLVII-XLVIII, fig. 81-83).

I - 1. Venise, Saint-Marc: L'archange Michel, debout (Répert. n° 1; cf. pl. A).

II - 2. Venise, Saint-Marc: L'archange Michel, buste (détail) (Répert. n° 2; cf. pl. B).

III - 3-4. Novgorod, Musée Archéologique: Icone des saints Pierre et Paul (Répert. n° 3).

IV - 5. Novgorod, Musée Archéologique: Icone des saints Pierre et Paul (détail du cadre) (Répert. n° 3).

6. Novgorod, Musée Archéologique: Icone de la Vierge (Répert. n° 4).

V - 7. Melnik (Bulgarie), Église Saint-Nicolas: Icone de la Vierge (Répert. n° 5).

8. Sofia, Musée National Archéologique: Grande icone de la Vierge (détail) (Répert. n° 6).

VI - 9. Sofia, Musée National Archéologique: Grande icone de la Vierge (Répert. n° 6).

10. Sofia, Musée National Archéologique: Grande icone de la Vierge (détail du cadre) (Répert. n° 6).

VII - 11. Zarzma: Icone de la Transfiguration.

VIII - 12-13. Zarzma: Icone de la Transfiguration (détails).

IX - 14. Zarzma: Icone de la Vierge.

15. Mgvimeni: Icone de saint Jean Baptiste.

16. Mgvimeni: Icone du Christ (détail).

X - 17. Tchoukouli: Icone de la Vierge trônant.

18. Bačkovo (Bulgarie): Icone de la Vierge (Répert. n° 9).

XI - 19. Tbilisi, Musée: Triptyque de Hahul (Répert. n° 8).

XII - 20-21. Tbilisi, Musée: Triptyque de Hahul (détails) (Répert. n° 8).

XIII - 22-23. Tbilisi, Musée: Triptyque de Hahul (détails) (Répert. n° 8).

XIV - 24. Vienne, Kunsthistorisches Museum: Thésor de Nagy-Szent-Miklos. Fond d'un vase en or.

XV - 25. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Collier (« barmy »), prov. de Riazan (détail).

XVI - 26-27. Skopje, Musée: Icone de l'Annonciation; la Vierge et l'archange Gabriel (Répert. n° 10).

XVII - 28-29. Skopje, Musée: Icoue de l'Annonciation (détails du cadre) (Répert. n° 10).

XVIII - 30. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Péribleptos (Répert. n° 11).

XIX - 31. Skopje, Musée: Icone du Christ Psychosostis (Répert. n° 12).

XX - 32. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Psychosostria (Répert. n° 13).

XXI - 33. Skopje, Musée: Icone du Christ Psychosostis (détail du cadre) (Répert. n° 12).

34. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Psychosostria (détail du cadre) (Répert. n° 13).

XXII - 35-36. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Psychosostria (détails du cadre) (Répert. n° 13).

XXIII - 37. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Hodigitria (Répert. n° 14).

38. Skopje, Musée: Icone de la Vierge avec l'Enfant qui se détourne (Répert. n° 15).

XXIV - 39. Freising, Cathédrale: Icone de la Vierge en prière (Répert. n° 16).

XXV - 40-41. Freising. Cathédrale: Icone de la Vierge en prière (détails) (Répert. n° 16).

XXVI - 42. Fermo (Italie), Cathédrale: Icone de la Vierge (Répert. n° 17).

XXVII - 43. Moscou, Galerie Tretiakov: Icone de la Vierge avec donateurs (Répert. n° 18).

XXVIII - 44a-44b. Moscou, Galerie Tretiakov: Icone de la Vierge avec donateurs (détails du cadre) (Répert. n° 18).

XXIX - 45. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge avec « vie » (Répert. n° 19).

XXX - 46. Moscou, Galerie Tretiakov: Petite icone de la Vierge avec l'Enfant (Répert. n° 20).

XXXI - 47. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge Hodigitria avec scènes évangéliques (Répert. n° 21).

48. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge Hodigitria (détail) (Répert. n° 21).

XXXII - 49-52. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge Hodigitria (détails) (Répert. n° 21).

XXXIII - 53. Mont-Athos, Vatopédi: Icone du Crucifiement en mosaïque avec scènes évangéliques (Répert. n° 22).

54-55. Mont-Athos, Vatopédi: Icone du Crucifiement en mosaïque (détails du cadre) (Répert. n° 22).

XXXIV - 56-59. Mont-Athos, Vatopédi: Icone du Crucifiement en mosaïque (détails du cadre) (Répert. n° 22).

XXXV - 60. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de sainte Anne en mosaïque (Répert. n° 23).

XXXVI - 61. Mont-Athos, Vatopédi: Icone du Christ (Répert. n° 25).

XXXVII - 62. Mont-Athos, Chilandar: Icone de saint Jean Chrysostome (Répert. n° 26).

XXXVIII - 63. Skopje, Musée: Icone de saint Nicolas (Répert. n° 28).

64. Mésembrie (Nesebr), Nouvelle métropole: Icone du Christ (Répert. n° 29).

XXXIX - 65. Venise, San Samuele: Icone de la Vierge avec donateur, de 1425 (Répert. n° 30).

XL - 66-67. Florence, Opera del Duomo: Icone des douze fêtes en mosaïque, sur deux planches (Répert. n° 31).

XLI - 68-69. Mont-Athos, Vatopédi: Deux icones (du Christ et de la Vierge) dites « Jouets de Théodora » (Répert. n° 32).

XLII - 70. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge (fig. 69) avec l'inscription de la prière de la donatrice (Répert. n° 32).

72. Mont-Athos, Lavra: Icone de saint Jean le Théologien en mosaïque (détail, v. fig. 71) (Répert. n° 33).

XLIII - 71. Mont-Athos, Lavra: Icone de saint Jean le Théologien en mosaïque (Répert. n° 33).

XLIV - 73. Kiev. Musée de l'art d'Orient et d'Occident: Icone en mosaïque de saint Nicolas (Répert. n° 34).

74. Gênes, Couvent San Bartolomeo degli Armeni: Icone de la Sainte Face (Répert. n° 35; cf. pl. C).

XLV - 75-78. Gênes, Couvent San Bartolomeo degli Armeni: Icone de la Sainte Face (détails du cadre) (Répert. n° 35).

XLVI - 79-80. Liège, Cathédrale Saint-Paul: Icone de la Vierge Hodigitria (ensemble et détail) (Répert. n° 36).

XLVII - 81-82. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Trinité (détails) (Répert. n° 38; cf. pl. D).

XLVIII - 83. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Trinité (détail) (Répert. n° 38).

84. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge avec l'Enfant (Répert. n° 39).

XLIX - 85-86. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge avec l'Enfant (détails du cadre) (Répert. n° 39).

L - 87. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de l'Annonciation (Répert. n° 40).

LI - 88. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge de Vladimir, premier revêtement (Répert. n° 41).

LII - 89. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge de Vladimir, second revêtement (Répert. n° 41).

LIII - 90-93. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge de Vladimir, premier et second revêtements (détails du cadre) (Répert. n° 41).

LIV - 94-97. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge de Vladimir, second revêtement (détails du cadre) (Répert. n° 41).

LV - 98. Venise, Saint-Marc: Icone de la Vierge du type Nicopeia (Répert. n° 42).

99. Venise, Saint-Marc: Icone de Jean Baptiste en mosaïque (Répert. n° 43).

100. Venise, Saint-Marc: Icone de la Vierge en prière (Répert. n° 44).

LVI - 101. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone en stéatite de saint Démètre cavalier (Répert. n° 46).

102. Leningrad, Musée de l'Ermitage: Icone reliquaire (Répert. n° 48).

LVII - 103. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Staurothèque dite de Philothée.

104. Venise, Bibliothèque Marcienne: Reliure d'Évangile.

LVIII - 105-106. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: « Bonnet de Monomaque » (ensemble et détail).

LIX - 107. Trèves, Cathédrale: Coffret en argent doré.

108. Tbilisi (?): Reliure d'Évangile (de Gélat).

LX - 109. Venise, Bibliothèque Marcienne: Reliure d'Évangile (détail de la fig. 104).

110. Muscar (Lycie, près de Myra): Relief.

LXI - 111. New-York, Bibliothèque P. Morgan: Vignette dans un lectionnaire byzantin (MS. 639).

LXII - 112-113. Sofia, autrefois au Musée ecclésiastique Crkoven Muzej): Icone du Christ (ensemble et détail) (Répert. n° 37).

LISTE DES REVÊTEMENTS DÉCRITS ET DES ILLUSTRATIONS

I. *Origines*

1. L'archange Michel, debout, Venise, Saint Marc, p. 21-22, pl. A et I, fig. 1.
2. L'archange Michel, buste, Venise, Saint Marc, p. 22, pl. B et II, fig. 2.
3. Saints Pierre et Paul, Novgorod, Musée Archéologique, p. 23, pl. III et IV, fig. 3, 4, 5.
4. La Vierge, Novgorod, Musée Archéologique, p. 24-25, pl. IV, fig. 6.
5. La Vierge, Melnik, Bulgarie, p. 25-26, pl. V, fig. 7.
6. La Vierge, Sofia, Musée National Archéologique, p. 26-28, pl. V et VI, fig. 8, 9, 10.
7. La Vierge (seconde icone), Sofia, Musée National Archéologique, p. 28-29.

Icone géorgiennes

Transfiguration, Zarzma, p. 30, pl. VII, VIII, fig. 11, 12, 13.
La Vierge, Zarzma, p. 30, pl. IX, fig. 14.
Saint Jean Baptiste, Mgvimeni, p. 30, pl. IX, fig. 16.
Christ (détail), Mgvimeni, p. 30, pl. IX, fig. 16.
La Vierge trônant, Tchoukouli, p. 30, pl. X, fig. 17.

8. Triptyque de Hahul, Tbilisi, p. 31-32, pl. XI-XIII, fig. 19-23.
9. La Vierge, Bačkovo, p. 34, pl. X, fig. 18.

Comparaisons

Trésor de Nagy-Szent-Miklos, Fond d'un vase en or, Vienne, Kunsthistorisches Museum, p. 33, pl. XIV, fig. 24.
Collier (« barmy ») prov. de Riazan (détail), Musée de l'Oružejnaya Palata, p. 33, pl. XV, fig. 25.

II. *Epoque Paléologue*

A. Revêtements du type A: ornements à reliefs au repoussé

10. Annonciation, Skopje, Musée, p. 35-37, pl. XVI, XVII, fig. 26-29.
11. La Vierge Péribleptos, Skopje, Musée, p. 37, pl. XVIII, fig. 30.
12. Christ Psychosostis, Skopje, Musée, p. 38, pl. XIX et XXI, fig. 31, 33.
13. La Vierge Psychosostria, Skopje, Musée, p. 38-39, pl. XX, XXI et XXII, fig. 32, 34, 35, 36.
14. La Vierge Hodigitria, Skopje, Musée, p. 39-40, pl. XXIII, fig. 37.
15. La Vierge avec l'Enfant qui se détourne, Skopje, Musée, p. 41, pl. XXIII, fig. 38.
16. La Vierge, Freising, Cathédrale, p. 41-43, pl. XXIV, XXV, fig. 39, 40, 41.
17. La Vierge, Fermo, Cathédrale, p. 44-45, pl. XXVI, fig. 42.
18. La Vierge avec donateurs, Moscou, Galerie Tretiakov, p. 45-46, pl. XXVII-XXVIII, fig. 43, 44a-b.
19. La Vierge avec « Vie », Moscou, Oružejnaya Palata, p. 46-47, pl. XXIX, fig. 45.
20. La Vierge (petite icone), Moscou, Galerie Tretiakov, p. 48, pl. XXX, fig. 46.
21. La Vierge avec scènes évangéliques, Mont-Athos, Vatopédi, p. 49-52, pl. XXXI, XXXII, fig. 47-52.

22. Crucifiement en mosaïque avec scènes évangéliques, Mont-Athos, Vatopédi, p. 52-53, pl. XXXIII, XXXIV, fig. 53-59.
23. Sainte Anne en mosaïque, Mont-Athos, Vatopédi, p. 53, pl. XXXV, fig. 60.
24. Christ en mosaïque, Galatina (Lecce, en Apulie), p. 54.
25. Christ, Mont-Athos, Vatopédi, p. 54-55, pl. XXXVI, fig. 61.
26. Saint Jean Chrysostome, Mont-Athos, Chilandar, p. 55-56, pl. XXXVII, fig. 62.
27. Saints Pierre et Paul, Mont-Athos, Vatopédi, p. 56.
28. Saint Nicolas, Skopje, Musée, p. 57, pl. XXXVIII, fig. 63.
29. Christ, Mésembrie (Nesebr) (Bulgarie), p. 57-58, pl. XXXVIII, fig. 64.
30. La Vierge avec donateur, de 1425, Venise, San Samuele, p. 58-59, pl. XXXIX, fig. 65.
31. Les douze fêtes, en mosaïque, sur deux planches, Florence, Opera del Duomo, p. 60, pl. XL, fig. 66, 67.

B. Revêtements du type B: ornements cloisonnés

32. Deux icones dites « Jouets de Théodora », Mont-Athos, Vatopédi, p. 60-62, pl. XLI, XLII, fig. 68, 69, 70.
33. Saint-Jean le Théologien, Mont-Athos, Lavra, p. 62-63, pl. XLII, XLIII, fig. 71, 72.
34. Saint Nicolas (anc. à Vicq, Espagne), Kiev, Musée d'art d'Orient et d'Occident, p. 63, pl. XLIV, fig. 73.
35. Sainte Face (Mandilion), Gênes, Couvent San Bartolomeo degli Armeni, p. 63-64, pl. C et XLIV, XLV, fig. 74-78.
36. La Vierge, Liège, Cathédrale, p. 65, pl. XLVI, fig. 79, 80.
37. Christ provenant de Saint-Nicolas de Vratsa, Sofia, Musée ecclésiastique, p. 65-66, pl. LXII, fig. 112-113.
38. La Trinité, Mont-Athos, Vatopédi, p. 66-67, pl. D, XLVII et XLVIII, fig. 81-83.
39. La Vierge, Mont-Athos, Vatopédi, p. 67, pl. XLVIII, XLIX, fig. 84-86.
40. Annonciation, Mont-Athos, Vatopédi, p. 68, pl. L, fig. 87.
41. La Vierge de Vladimir (deux revêtements successifs), Moscou, Oružejnaya Palata, p. 68-72, pl. LI à LIV, fig. 88-97.

C. Miscellanea

42 à 45. Petites icones, Venise, Trésor de Saint-Marc, p. 73-74, pl. LV, fig. 98-100.
46. Saint Démètre, stéatite, Moscou, Oružejnaya Palata, p. 74, pl. LVI, fig. 101.
47. Saint Théodore, Leningrad, Ermitage, p. 75.
48. Icone reliquaire, Leningrad, Ermitage, p. 75-76, pl. LVI, fig. 102.

Comparaisons

Reliure d'Évangile, Venise, Bibliothèque Marcienne, p .78, pl. LVII, fig. 104; pl. LX, fig. 109.
« Bonnet de Monomaque », Moscou, Oružejnaya Palata, p. 70-71, pl. LVIII, fig. 105, 106.
Coffret, Trèves, Cathédrale, p. 71, pl. LIX, fig. 107.
Reliure d'Évangile (de Gélat), Tbilisi (?), p. 71, pl. LIX, fig. 108.
Relief, Muscar, près de Myra en Lycie, p. 33, pl. LX, fig. 110.
Vignette dans un lectionnaire byzantin MS. 639; New-York, Bibliothèque P. Morgan, p. 33 et 35, pl. LXI, fig. 111.

ORIGINE DES PHOTOGRAPHIES

Pl. B: Direzione Belle Arti, Venise.
» D: Paul Mylonas, Athènes.

Fig. 2, 98-100: Fondazione G. Cini, Venise.
» 7: Suzy Dufrenne, Paris.
» 8-10: Musée National Archéologique, Sofia (phot. Rosa Staneva).
» 11-23: Musée des Arts de Géorgie, Tbilisi.
» 25, 45, 88-97, 101, 103, 105, 106: Musée de l'Oružejnaya Palata, Moscou.
» 26-38, 62-63: D. Tasić, Belgrade.
» 39-41: Bayerische Staatsgemälde Sammlungen, Munich.
» 42: Gabinetto Fotografico Nazionale, Rome.
» 43, 44a-b, 46; Galerie Tretiakov, Moscou.
» 47, 53, 60, 61, 71, 73, 81, 87: Manolis Chatzidakis, Athènes.
» 48-52, 54-59, 68-70, 72, 82-86: Archives Photographiques (Armée de l'Orient), Paris.
» 64: A. Grabar, Paris.
» 74-78: Colette Dufour-Bozzo, Gênes.
» 79-80: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles.
» 102: Musée de l'Ermitage, Leningrad.
» 110: Nicole Thierry, Etampes.

Ateliers photographiques

Pl. A: Foto Toso, Venise.

Fig. 1: Foto Toso, Venise.
» 65, 104: Oswald Boehm, Venise.
» 66-67: Alinari, Florence.

Les autres figures sont empruntées à diverses publications antérieures.

AVANT-PROPOS

La grande exposition « Venise et Byzance », organisée l'été dernier à Venise dans le Palais des Doges et le succès considérable qu'elle a obtenu, outre la participation active que notre Institut a prise à cette importante manifestation en prêtant nos plus belles icones et nos meilleurs manuscrits, en invitant des historiens de l'art byzantin hautement qualifiés pour qu'il tiennent des conférences chez nous et en collaborant à la rédaction du catalogue des œuvres exposées, nous ont suggeré l'idée de faire publier un livre concernant un des domaines les moins étudiés de l'art byzantin, qui pourrait susciter un vif intérêt aussi bien chez les spécialistes qu'auprès d'un plus vaste public.
Notre choix est porté sur l'ouvrage de Monsieur le professeur André Grabar concernant les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen âge, ouvrage préparé par lui depuis longtemps et qui présentera pour la première fois, par une étude pénétrante, ménée avec la méthode rigoureuse qui lui est habituelle, cette intéressante catégorie d'œuvres d'art byzantin qui sont très souvent d'une excellente qualité artistique, mais très rares et dispersées. Ainsi, la collaboration de notre Institut avec l'éminent byzantiniste, inaugurée déjà depuis la parution du quatrième volume de notre « Bibliothèque », qui a contenu les Actes du Colloque de l'Association Internationale des Études Byzantines organisé chez nous en 1968 et présidé par lui, se poursuit aujourd'hui de la manière la plus efficace et la plus heureuse par le présent volume, le septième de notre Collection. Il me plaît d'annoncer dès maintenant la publication prochaine, dans la même série, d'un autre important travail de Monsieur Grabar, qui sera consacré aux illustrations des chroniques byzantines.
En ma qualité de directeur de l'Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-byzantines de Venise, je tiens à exprimer à Monsieur Grabar ma reconnaissance la plus profonde pour tout ce qu'il a bien voulu nous offrir, avec tant de générosité, et pour sa précieuse collaboration de tout instant. Je remercie aussi tous ceux qui ont eu l'amabilité de nous aider pour mener à bonne fin cette publication, en nous permettant l'édition du matériel possédé par eux ou en procurant des photographies pour le présent ouvrage.
Mes remerciements vont, enfin, aux responsables de l'imprimerie « Stamperia di Venezia », qui n'ont épargné, comme toujours, aucune fatigue pour la bonne présentation de ce volume.

M. Manoussacas
Directeur de l'Institut Hellénique
d'Études Byzantines et Post-byzantines de Venise
Professeur à l'Université de Thessalonique

Venise, janvier 1975.

PRÉFACE

Depuis toujours, nous avons eu beaucoup de goût pour les arts du métal, et dans le domaine byzantin, pour les différentes catégories des œuvres d'orfèvrerie. Les revêtements en or et en argent des icones ont souvent retenu notre attention, et voici des années, que nous avons rêvé de leur consacrer un ouvrage. Mais il a fallu d'abord réunir une documentation photographique suffisante, et c'est à cela que nous nous sommes employés, patiemment.

L'Album ci-joint est le fruit de cet effort qui a été de longue durée, et il n'a pu être réalisé que grâce à l'aide que m'ont apporté des amis et des collègues de tous les pays, mais surtout des pays héritiers du monde byzantin médiéval. Car, en dehors de l'Italie, c'est là que se trouvent encore presque tous les revêtements que nous aurons à envisager.

Nous ne pouvons que nous louer du concours que nous avons trouvé auprès de ceux qui étaient en mesure de nous aider dans nos recherches de documents photographiques, et c'est un plaisir pour nous de les remercier ici. Notre reconnaissance va plus particulièrement à M. Manolis Chatzidakis et à M. Paul Mylonas à Athènes, à M. Dušan Tasić à Belgrade, qui nous ont confié pour la publication d'excellentes photographies nouvelles. La photographie qui figure sur la couverture est de M. Mylonas. Nous remercions également Mme J. Dosogne-Lafontaine à Bruxelles, Mme C. Dufour-Bozzo à Gênes, Mme Alice Bank à Leningrad, Mme Pisarskaya à Moscou, M. Giuseppe Bovini à Ravenne, M. Giulio Ansaldi à Rome, M. Amiranaschvili à Tbilisi, ainsi que notre collaboratrice de tous les temps, Melle D. Fourmont.

Une fois de plus Gabriel Millet, par son souci d'amasser des documents en vue d'études à venir, a favorisé notre recherche. Cette fois c'est en faisant photographier, par le service photographique de l'armée d'Orient française, à la fin de la première guerre mondiale, de nombreuses œuvres d'art byzantin, au Mont-Athos. Nous sommes les premiers, je crois, à mettre à la disposition des historiens de l'art, une suite de photographies de cette série. Quant à l'œuvre commencée alors au Mont-Athos, on vient de la reprendre, par les soins de savants grecs. Grâce à notre ami Manolis Chatzidakis, nous sommes en mesure de joindre un certain nombre de clichés pris actuellement à ceux que nous devons au fonds créé, il y a un demi-siècle, sur l'initiative de Gabriel Millet.

Le texte des inscriptions votives de deux icones (les nos 6 et 21) a été

établi par notre ami le professeur Ihor Ševčenko, qui en a proposé aussi une traduction. Je l'en remercie très cordialement.
La mise au point de ma documentation et de mon texte, qui réunit des éléments d'origines très diverses, doit beaucoup à l'aide que m'a apporté ma femme. Je suis heureux de lui exprimer toute ma reconnaissance.
Enfin, M. Manoussacas, Directeur de l'Institut Hellénique de Venise, doit être remercié très particulièrement, pour avoir accepté ce travail dans la belle collection des publications de l'Institut, aux activités duquel il préside depuis de longues années, avec le plus grand succès. Il a bien voulu aussi apporter des précisions utiles à la lecture de certaines inscriptions, et lire les épreuves de notre texte.

Paris, en été 1974. *A. G.*

PREMIÈRE PARTIE

Étude des revêtements

I. NATURE DES MONUMENTS

Nous consacrons les pages qui vont suivre (*) à une catégorie très particulière d'œuvres d'art byzantines du moyen âge: le revêtement en métal des icones. Ces revêtements sont confectionnés avec des minces feuilles de métal précieux parfois l'or et surtout l'argent (qui est fréquemment doré). Sculptées « au repoussé » ces plaques imitent des reliefs en métal massif et s'étendent parfois à la figure principale de l'icone ou du moins aux draperies qui l'habillent et surtout au fond qui l'entoure et au cadre de l'icone qui peut être large et sur lequel peuvent s'aligner des personnages et même de petites scènes. Tous ces reliefs en feuille de métal s'appuient sur une « âme » en cire (invisible) appelée à les consolider (mais qui souvent n'a pas empêché ces reliefs de s'écraser).
Ces revêtements d'icones font pendant aux statues et statuettes de la Vierge et des saints qu'on recouvrait de minces feuilles d'or, en Occident au haut moyen-age, en reprenant ainsi vers l'an mille une pratique de la statuaire de l'Antiquité. L'application d'un vêtement de métal précieux à une planche plane est assez inattendue, et ne saurait s'expliquer que par une imitation du bas-relief. On verra d'ailleurs qu'il existe des œuvres byzantines, parmi les plus anciennes de la catégorie envisagée, qui maintiennent plus d'éléments plastiques et qui confirment leur dérivation des pièces sculptées. Pour mieux imaginer les conditions dans lesquelles on procéda à la confection des icones à revêtement métallique, il convient de se rappeler les parois des iconostases des grands sanctuaires de Byzance, qui étaient en argent massif et traitées comme des œuvres d'orfèvrerie (références *infra*). Il était naturel d'installer sur des iconostases de ce genre des icones qui avaient l'apparence de reliefs en métal: cela assurait une unité esthétique à l'ensemble de l'iconostase. Les iconostases en orfèvrerie ont dû être rares, mais c'est couramment qu'on les imitait lorsqu'on les confectionnait en marbre (qu'on coloriait et dorait), et ce cadre restait donc en harmonie avec les icones revêtues d'argent et d'or.

(*) Pour l'essentiel, le présent ouvrage correspond aux conférences sur le même sujet que j'avais professées, en 1964-65, à la 5ème Section de l'Ecole des Hautes Études, et en 1965-66, au Collège de France. Voir les Annuaires de ces établissements, pour les années ci-dessus.

De nos jours, aucune église orthodoxe ne conserve un ensemble esthétique de ce genre. La dernière à le perdre était la petite église contemporaine des Paléologues à Ohrid qui, placée primitivement sous le vocable de la Vierge (et plus tard, Saint-Clément) conservait encore vers 1900, une iconostase chargée de plusieurs icones à revêtement en argent de la fin du moyen-âge.

L'éclat des métaux qui recouvrent les grandes icones de l'iconostase attirait vers elles les regards des fidèles, et en faisait les points essentiels de la vision que leur offrait l'intérieur d'une église. D'autres icones particulièrement vénérées, qu'on plaçait au devant de l'iconostase, recevaient un décor métallique semblable. Ce sont ces icones qu'un Byzantin contemplait surtout en cherchant à établir un contact avec la Grâce que répandait l'image sainte: ces icones, et non pas les peintures des voûtes et des murs, qui s'adressent davantage à son intellect, pour l'informer ou lui rappeler l'histoire du Salut. Ce qui, aux yeux d'un profane n'est qu'un décor luxueux qui peut même paraître gênant dans la mesure où il masque une peinture, augmentait en fait la valeur sacrée de l'image sainte. Aussi — les inscriptions et les images sur ces revêtements en témoignent — faire confectionner un revêtement d'icone était un acte de piété qu'on pouvait invoquer dans une prière (inscriptions n[os] 6, 16, 21, 30). Il est naturel, dans ces conditions, que bien des icones à revêtement — surtout des icones de petites dimensions — étaient destinées à la dévotion des particuliers et étaient normalement conservées dans les maisons d'habitation.

II. REVÊTEMENT-OFFRANDE

Dans leur grande majorité, les revêtements d'icones byzantines sont composés de façon à distinguer l'image sainte proprement dite — image du Christ, de la Vierge, d'un saint ou d'une sainte, plus rarement d'un événement évangélique — et le cadre qui l'entoure, en légère saillie par rapport à l'image principale. Sur ce cadre, on trouve, soit un choix d'effigies d'autres saints, soit des scènes tirées de l'histoire du Christ (scènes évangéliques), de la Vierge (anges et épisodes de sa vie) ou du saint qui occupe le champ central (scènes hagiographiques). Cette structure formelle du revêtement et même le genre de petites images fixées sur le cadre, sont fidèles à des usages de la fin de l'Antiquité. Nous nous y arrêterons plus loin. Le choix est le même que sur les icones peintes dépourvues de revêtement métallique qui juxtaposent aussi le sujet principal et les figurations secondaires fixées sur le cadre. Les revêtements qui parfois dissimulent sous leur carapace de métal certaines parties de

l'image principale de l'icone, tiennent à faire voir les petits sujets du cadre, et en soi cela ne manque pas d'intérêt. Cela signifie que, aux yeux de la piété, les figurations du cadre avaient en elles-mêmes une valeur religieuse. Quelques-uns des revêtements permettent de constater qu'elles servaient à traduire iconographiquement un thème. Ce thème c'est la prière, et rien n'est plus naturel étant donné que les images des revêtements entourent une icone destinée, comme toute icone, à recevoir la prière des fidèles.

Sur les revêtements, le thème de la prière n'est pas interprété d'une façon également explicite. Il apparait clairement dans les cas, assez nombreux, où le cadre supérieur est occupé par une Déisis plus ou moins développée, et où, sur les cadres latéraux, apparaissent des saints tournés vers l'image centrale et esquissant parfois un geste de prière. Le trône de l'Hétimasie peut y remplacer le Christ, au centre du cadre supérieur: c'est vers lui que montent les prières des saints. Enfin, au bas des cadres latéraux se tiennent quelquefois les donateurs, eux aussi en attitude de prière: en faisant l'offrande d'un revêtement d'icone, ils adressent une supplique à Dieu et la font recommander par les saints en prière qui les précèdent auprès du trône céleste.

Tel est le schéma iconographique idéal de l'ensemble des figurations sur les cadres des revêtements. Son thème général est plus clair lorsque, en dehors de la Déisis, on y trouve des saints et des donateurs en prière. Il reste le même, sans être interprété aussi clairement, lorsque, pour les saints, on abandonne l'attitude de la « déisis », et se contente de représenter ces personnages dans une attitude frontale habituelle. Enfin, il y a le groupe des revêtements qui reproduisent, sur le cadre, des cycles d'images narratives, évangéliques ou hagiographiques. Ces cycles ne traitent aucun thème iconographique général qui serait particulier aux revêtements. Ils sont comparables à des commentaires iconographiques qui servent à mieux caractériser le personnage principal de l'icone, en rappelant l'histoire de sa vie et son œuvre. Dans ces cas, l'iconographie du cadre sert à compléter l'image principale.

Revenant au thème de la prière propre aux cadres des revêtements, notons qu'il existe une certaine analogie entre ce choix de sujets et l' « acolouthia » de la bénédiction des icones selon les usages de l'Eglise orthodoxe. Si on ne se contente pas, pour bénir une icone, de la garder pendant quarante jours sur l'autel d'une église, comme on le pratique couramment en Grèce de nos jours, on a recours à un bref office qui figure dans Εὐχολόγιον τὸ Μέγα grec et le « Trebnik » russe qui remonte au XVIIème siècle.

Cet office comprend l'onction de l'icone par l'huile bénite et la récitation d'une longue prière qui s'adresse à Dieu Pantocrator aux cieux et au

Christ, et demande que la Grâce divine descende sur la nouvelle icone. Les figurations des cadres de revêtements, leur Déisis, leur Hétimasie et leurs saints et donateurs en prière font pendant à cette prière de l'officiant le jour de la bénédiction de l'icone, tout en évoquant toutes les prières qui lui seront adressées par la suite.

Au regard du Christ et des saints, le revêtement est principalement une offrande, et c'est ce qui a favorisé l'emploi des métaux précieux pour confectioner ces gaînes métalliques. C'était une manière évidente et traditionelle de matérialiser l'éclat moral des images sacrées. Dans un poème dont nous reproduisons les premières lignes (page 16), un poète byzantin du XIVème siècle, Manuel Philès, apporte une précision intéressante qui nous ramène à la recherche de la splendeur attachée au revêtement. Il dit que les ornements à motifs végétaux qu'on trouve sur le revêtement qu'il décrit, évoquent le jardin paradisiaque. Vu par le fidèle, le revêtement en or et en argent, avec ses ornements, représente les splendeurs paradisiaques, c'est-à-dire l'au-delà. Tandis que dans l'intention du fidèle qui fait l'offrande d'un revêtement, il est une prière matérialisée et de ce fait une œuvre profondément enracinée dans la réalité de ce monde. Certaines dédicaces sur ces revêtements (n[os] 16, 21, 30), évoquent indirectement ces deux aspects, et se plaisent à insister sur le rapprochement, dans ces offrandes, du matériel et du spirituel. Elles magnifient naturellement le spirituel, et pour donner plus de force à l'antithèse, ils insistent sur le choix de matières précieuses pour la confection des revêtements. On ne saurait aller au delà de la splendeur de l'or et de l'argent; mais le prix de ces métaux ne les exclut pas du monde matériel, périssable, tandis que l'âme et ses aspirations échappent au sort de la matière, et c'est cela — la pureté de la foi et de l'acte pieux — qui fait la valeur véritable du revêtement.

Autrement dit, à considérer plus en profondeur l'acte de piété qu'était la confection et l'offrande d'un revêtement, on en arrive à reconnaître en lui un intermédiaire entre Dieu ou ses saints installés dans leur séjour paradisiaque, et le fidèle qui leur adresse sa prière, une espèce de pont fragile qui prétendait lier le ciel et la terre.

III. DIFFICULTÉ DU CLASSEMENT DES ŒUVRES

Nous présentons les revêtements des icones dans un ordre qui n'a rien de scientifique, mais qui nous semble répondre le mieux à l'état de notre information actuelle sur ce genre de pièces d'orfèvrerie byzantine. En écartant provisoirement un petit groupe de revêtements plus archaïques

(v. ci-dessous), nous avons constaté que la majorité de ceux-ci formait un ensemble d'œuvres apparentées, et nous l'avons considéré comme tel, en rapprochant simplement les pièces les plus ressemblantes, et en relevant les œuvres qui pourraient être plus anciennes avant les œuvres plus récentes. Les pièces datées ou datables y sont trop rares, pour nous permettre de nous en servir pour établir une chronologie de l'ensemble des revêtements conservés. En outre, aucune de ces œuvres ne porte d'indication certaine sur son lieu d'origine, et cela nous empêche de les grouper en partant d'un principe géographique. Enfin, si, par tel trait, un revêtement s'approche de tel autre, une autre de ses caractéristiques le rapproche d'autres œuvres. Le groupement par ressemblance est donc possible, mais tout en le pratiquant dans certains cas, nous nous gardons bien d'en conclure que des pièces particulièrement semblables ont nécessairement le même lieu d'origine et la même date. Ces incertitudes ne font qu'augmenter lorsqu'on pense que le même atelier a pû pratiquer plus d'une technique et parfois revenir à des usages plus ou moins anciens et les appliquer pendant une période indeterminée.

Ces remarques qui concernent l'ensemble des revêtements ne nous empêcheront pas de tirer profit de diverses observations de détail qui nous autorisent à rapprocher entre eux certains petits groupes de revêtements, généralement parmi les plus élaborés et les plus beaux. Un premier de ces groupes réunit les revêtements de trois icones de la Vierge. L'une est à Freising en Allemagne, l'autre, à la Galerie Tretiakov à Moscou, la troisième à Vatopédi du Mont-Athos (n[os] 16, 18, 21). L'excellente technique et les qualités esthétiques de ces pièces d'orfèvrerie font penser à des œuvres issues d'ateliers de la capitale byzantine. Les deux premières de ces icones sont datables et cela nous permet d'attribuer, avec une grande vraissemblance, tout ce groupe de revêtements au début de la période Paléologue. C'est à la même époque, sans doute, qu'il convient de placer la plupart des revêtements, non moins remarquables, mais d'un art un peu archaïsant, qui aujourd'hui se trouvent réunis au Musée de Skopje, en Yougoslavie, et qui proviennent de l'église de la Vierge Péribleptos (aujourd'hui Saint-Clément) d'Ohrid.

Cette datation sommaire des revêtements d'Ohrid repose surtout sur les caractéristiques de la peinture des icones qu'il décorent, et dont le style suggère la fin du XIIIème ou le début du XIVème siècles. Comme pour le groupe des trois icones de la Vierge, la qualité technique et artistique de ces revêtements les fait attribuer à des ateliers constantinopolitains, hypothèse que semble étayer la tradition selon laquelle deux des icones d'Ohrid (n[os] 12 et 13) y avaient été envoyées de Constantinople.

On verra qu'il nous sera possible de rapprocher des revêtements de ces deux premiers groupes un certain nombre de pièces qui, sans en faire

partie, présentent des programmes ornementaux, des reliefs figuratifs au repoussé et d'autres techniques plus ou moins semblables. Mais on se rendra compte aussi, en examinant les pièces d'un troisième groupe (v. ci-dessous n°s 32 et suiv.) que les reliefs figuratifs du même style pouvaient accompagner un décor ornemental très différent, et qui se distingue notamment par une technique d'orfèvrerie particulière.

C'est le recours à cette technique qui est le trait qu'ont en commun les revêtement de notre troisième groupe (n°s 32-41). Les fonds autour des peintures et des cadres y sont revêtus d'un filet de rubans minuscules ou de fils métalliques tirés (pas de fils entrelacés, comme dans les filigranes) et généralement soudés à un fond métallique. Cela rappelle les cloisons destinées à recevoir des émaux, mais qui en seraient dépourvues. Plusieurs de ces pièces sont datables de la deuxième moitié du XIVème et du début du XVème siècle. C'est donc à une période avancée du temps des Paléologues qu'il convient d'attribuer les revêtements de ce groupe. La technique qui en distingue le décor ornemental est sensiblement la même partout, mais avec des nuances dont certaines n'apparaissent qu'à la fin de la période envisagée. Cette période — pour le troisième groupe — correspond aux dernières décénnies de l'Empire byzantin, lorsque celui-ci n'était qu'un petit État gouverné depuis la grande cité de Constantinople. C'est là, selon toute vraissemblance, qu'ont été confectionnés les revêtements de notre troisième groupe, mais il est probable aussi que certaines des œuvres qui en font partie aient été réalisées par des orfèvres constantinopolitains établis à Thessalonique, à Trébizonde et même à Moscou (n° 41).

Comme on voit, la grande majorité des revêtements d'icone byzantines que nous connaissons datent de l'époque Paléologue et remontent très probablement à des ateliers de la capitale byzantine. Il s'agit en fait d'une catégorie importante et méconnue de l'œuvre artistique byzantine de la fin du moyen-âge.

Mais les débuts de cet art sont très antérieurs à l'époque Paléologue, et nous disposons encore d'un petit nombre de revêtements d'icones du XIIème et mêmes des siècles antérieurs, qui nous permettent de nous faire une idée des revêtements contemporains de la Renaissance des Macédoniens. Mais l'extrême rareté des monuments de cette époque conservés à Byzance même nous obligera à compléter leur témoignage par celui de quelques pièces géorgiennes qui, si distinct que soit le style de leurs reliefs figuratifs, imitent certainement des modèles byzantins, aujourd'hui disparus. Nous nommerons aussi quelques pièces confectionnées dans les pays slaves balkaniques, mais leur art se confond avec celui de leurs modèles grecs, et ces revêtements datent de l'époque de la floraison de cet art, à Byzance même, et ne viennent que compléter le

témoignage des œuvres proprement byzantines, sans nous en faire connaître des aspects nouveaux.
Tout compte fait, on en arrive à constater que l'état actuel de nos connaissances de l'art des revêtements d'icones byzantines ne nous permet pas d'esquisser une « histoire » de cet art. Tout ce que les œuvres conservées nous autorisent à proposer c'est une espèce de répertoire raisonné de ces œuvres qui comprennent deux séries: d'une part, les pièces peu nombreuses antérieures à l'époque Paléologue; d'autre part, les exemples de l'époque Paléologue qui constituent la grande majorité des revêtements conservés.
Nous réunissons les pièces de la première série sous le titre « Les origines » et nous y joignons les quelques exemples de revêtements géorgiens, dont le témoignage est utile pour l'étude des origines de cet art, ainsi qu'un très petit nombre de revêtements proprement byzantins qui, du temps des Paléologues, s'en tiennent aux formules décoratives et aux techniques plus anciennes. La seconde série est placée sous le titre de « Revêtements d'époque Paléologue ». Ils y sont groupés selon les critères exposés ci-dessus.

Subdivision du répertoire

I. *Origines*

a. Icones en relief du X-XIème siècle entièrement recouvertes de métal
b. Revêtements qui recouvrent toutes les parties de l'icone sans le visage
   Exemples archaïques et archaïsants (XIIème-XIVème siècle)

Appendice: Revêtements géorgiens

II. *Revêtements typiques de l'époque Paléologue*

a. Revêtements à relief au repoussé
b. Revêtements à fils métalliques formant des cloisons
c. Miscellanea

IV. ORIGINE DES REVÊTEMENTS D'ICONES

Ces remarques d'ordre historique concernent deux objets distincts: l'usage d'un revêtement métallique et la structure de celui-ci. Nous commençons par la structure, car celle-ci est commune aux revêtements et aux icones qu'ils recouvrent, et les icones sur ce point prolongent une pratique païenne de l'Antiquité.
Structure. La structure que les revêtements empruntent aux icones se sert

toujours de la même formule: une image principale à grande échelle, entourée d'une série de petites images fixées sur le cadre. Nous avons dit plus haut (p. 4) quels sujets pouvaient traiter les petites images du pourtour qui, d'une façon ou d'une autre, complètent la figure principale de l'icone.

Cette formule remonte à des modèles païens de la fin de l'Antiquité qui l'avait appliquée à plusieurs thèmes distincts et traités en sculpture et en peinture. L'exemple sculpté le plus connu est un relief en marbre conservé au Musée Archéologique de Naples. Il figure Hercule et Omphale sur le champs central et à grande échelle, et les travaux d'Hercule en petites images qui entourent le panneau central. C'est pour l'essentiel la formule qui sera appliquée à bien des icones grecques, gréco-italiennes, serbes et russes du moyen-âge. L'absence d'exemples chrétiens antérieurs au XIIème siècle (Mont-Sinaï) ne peut s'expliquer que par la disparition d'œuvres chrétiennes analogues plus anciennes, car la formule en question est trop particulière pour avoir été inventée deux fois. L'Antiquité qui l'avait crée en fait d'ailleurs plusieurs autres usages, semblables au premier, mais distincts, que le moyen-âge byzantin ne prolongea pas. Je pense à la peinture sur toile égyptienne, qui montre, autour du portrait d'un défunt, un cycle de petites images qui évoquent chacune un épisode de la vie posthume du defunt. Dans la série des plaques de marbre sculptées, il y aurait à rappeler le groupe de reliefs consacrés à l'Iliade, avec la prise de Troie sur le panneau central, et de nombreuses scènes tout autour, chacune d'elles évoquant un épisode du poème. Enfin, il y aurait lieu d'évoquer aussi une série de figurations monumentales, sculptées ou peintes, placées dans le chevet de « mithréa ». Sur ces panneaux on voyait au milieu une scène à grande échelle qui représentait Mithra tuant le taureau symbolique, et autour de cette scène, de petites images superposées et juxtaposées qui rappelaient les épisodes de la carrière de Mithra et la cosmogonie. Autrement dit, à la fin de l'Antiquité, la structure de l'image complexe qui nous interesse a été appliquée de plusieurs façons différentes et dans des conditions distinctes, y compris celle que nous retrouvons sur les icones et les revêtements d'icones. Les icones ont dû s'en emparer dès la fin de l'Antiquité, à une époque où il était encore normal d'appliquer aux œuvres chrétiennes une formule courante de l'art laïc et religieux de la tradition classique. Mais rien ne dit que les revêtements s'en soient servi bien avant les exemples les plus anciens dont nous disposons, car le transfert sur le revêtement d'une structure d'icone a pu se faire n'importe quand. Un fait est là: le principe de la distinction du cadre, avec ses images, et du panneau central avec l'image principale, apparaît en même temps que les revêtements les plus anciens, un peu avant l'an mille.

Nous avons dit plus haut — et nous tenons à le répeter ici — que ces revêtements les plus anciens donnaient une forme plastique à la représentation du personnage principal. En l'occurence, c'est l'archange Michel. Il s'agit de deux pièces du Trésor de Saint-Marc de Venise (n[os] 1, 2). Sur l'une, l'archange apparaît debout, en très haut relief; sur l'autre, sa figure est également en relief, mais il n'est vu que jusqu'à la ceinture. Dans les deux cas, le fond autour de l'archange est plat, ainsi que le cadre, qui est en saillie par rapport au fond et sur lequel sont fixées diverses images plates du Christ et de saints. Ces deux icones, anépigraphes, ne sont pas datées par des inscriptions. Mais on les a toujours attribuées au X-XIème siècle, en observant la technique et la qualité des émaux, et le style des visages sculptés (or au repoussé et émail) de l'archange, ainsi que la qualité et la facture des filigranes. Je maintiens cette datation un peu sommaire, mais qui, dans le présent contexte, nous suffit pour placer ces deux images de Michel avant tous les revêtements byzantins que nous connaissons. D'ailleurs, les deux icones de l'archange ne sont pas d'autentiques revêtements, étant donné que les figures de l'archange et une partie des ornements du fond sont en émail et de ce fait n'habillent pas une icone, mais appartiennent à l'icone proprement dite. Il n'en reste pas moins qu'elles annoncent les icones à revêtement, dans la mesure où la surface entière qu'elles présentent au regard est couverte de métal et d'émail, et que ces icones rejoignent ainsi les revêtements avec lesquels ensemble elles se rangent parmi les pièces d'orfèvrerie.
Il existe d'ailleurs des icones à revêtement qui occupent une place intermédiaire entre les exemples du Trésor de Saint-Marc et les revêtements courants. Ce sont les icones qui, tout en renonçant à donner une forme plastique au visage du saint personnage (ce visage est peint sur bois) comprennent dans le revêtement les mains et les pieds de ce personnage, ainsi que son costume. Les revêtements de ce genre sont rares, mais ils existent. Citons l'icone du XIème siècle des saints Pierre et Paul à la cathédrale de Novgorod, et deux exemples du XIVème: une première icone de la Vierge provenant de Mésembrie, au Musée archéologique de Sofia; cette icone conserve les revêtements sculptés des mains et des pieds, mais a perdu celui du vêtement de Marie et de l'Enfant (qui a dû exister). Une autre icone de la Vierge se trouve à Melnik. A ces exemples, purement byzantins, il faut joindre une série d'autres, confectionnés en Géorgie. C'est là qu'on trouve le spécimen le plus ancien connu, daté par une dédicace de 880, qui est du genre de revêtement étendu aux draperies des costumes, et une série de pièces allant du Xème siècle jusqu'à l'époque moderne. Les exemples du Xème-XIème siècle sont des imitations directes de modèles byzantins, les autres les imitant plus librement. Mais il s'agit partout très manifestement d'une branche de l'art dérivée de Byzance,

et il est donc permis de recourir au témoignage des pièces géorgiennes — surtout de celles allant du IXème au XIVème siècle — dans un essai sur l'histoire du revêtement sur les icones byzantines. Les exemples géorgiens nous aident à imaginer l'évolution de ce genre d'œuvres d'art à Byzance, jusqu'à l'époque des Paléologues. C'est à cette époque que remontent en majorité nos exemples grecs qui laissent à découvert la peinture entière du personnage saint et se contentent de recouvrir de métal le nimbe, le fond et le cadre. Tandis qu'en Géorgie on restait fidèle à la formule byzantine du haut moyen âge, où le revêtement recouvrait aussi les draperies des personnages, et les parties visibles de leur corps (notamment les mains). Les Géorgiens semblent avoir ignoré aussi un certain genre de présentation technique, propre aux revêtements byzantins du XIVème avancé et XVème siècles.

Jusque là, ils décoraient les revêtements de reliefs au repoussé — qu'ils soient figuratifs ou ornementaux — completés quelquefois par des motifs niellés ou émaillés (émaux plats champlevés). Tandis qu'au XIVème siècle avancé et au XVème — sans abandonner ces techniques — ils en affectionnèrent une autre: ils recouvrent la surface donnée par un réseau de cloisons formées par de minces rubans d'or ou d'argent soudés sur un fond métallique commun. Ces cloisons auraient pu recevoir des émaux. Mais d'ordinaire on se contentait d'un réseau de cloisons vides. Les motifs ornementaux sont tracés par le profil de ces minces rubans, comparables à des filigranes et qui ne s'en distinguent que par l'absence de fils en torsade ou entrelacés. La parenté des deux techniques avait fait appeler ces ornements « filigranes en rubans » par certains archéologues d'autrefois et notamment par l'un des plus avertis en matière d'orfèvrerie, N. P. Kondakov. Je crois pouvoir suivre son exemple.

Le recours à la technique filigrane en rubans n'avait pas exclu les techniques habituelles du relief au repoussé, figuratif et ornemental, et même parfois, on s'était servi paralèllement des deux techniques, sur le même revêtement. Mais c'est en filigranes en rubans qu'ont été réalisées les séries les moins anciennes des revêtements d'icones d'époque byzantine, à Byzance même et en Russie au XVème siècle (avec participation certaine d'orfèvres grecs).

Les émaux n'y sont généralement pas introduits dans les compartiments formés par les rubans de ces filigranes. Mais on en trouve qui remplissent quelques-uns des tracés linéaires des petits reliefs des cadres, par exemple sur l'icone de la Sainte Face de Gênes, à moins qu'il ne s'agisse de certaines œuvres du XVème siècle où les cloisons formées par les bandes de métal s'écartent pour former des croix ou des fleurs: des émaux et des incrustations peuvent remplir ces motifs.

V. LES RELIEFS DES REVÊTEMENTS ET LA SCULPTURE BYZANTINE

Les reliefs figuratifs des revêtements ont leur place dans l'histoire de la sculpture byzantine. Ce sont d'abord les deux exemples de la figure de l'archange Michel par lesquels nous commencerons notre aperçu. Si on les considère en œuvres de la plastique, il y a lieu de relever la rigidité et la symétrie absolue du corps et du visage de l'archange, son visage rond et plein, dépourvu de toute expression, le parallelisme du mouvement de ses deux bras, ses jambes écartées d'un mouvement également symétrique. Au revers de la seconde de ces images — décor qui permet de dater tout le revêtement des environs de l'an mille —, on retrouve des reliefs, mais cette fois de petits reliefs qui figurent des saints. La rigidité, la frontalité, la symétrie y règnent tout autant. Tous ces reliefs sont contemporains de l'art plastique du temps de la Renaissance des Macédoniens, appliqué aux sujets religieux. On constate que, contrairement à certains ivoires de cette période, ces sculptures ne reflètent point le goût antiquisant de cette Rennaissance, et en cela elles rejoignent plutôt les mosaïques de Saint-Luc en Phocide, plus ou moins contemporaines. Les personnages drapés de l'icone géorgienne de Zarzma sont d'un style aussi archaïsant, quoique il s'agisse d'une pièce exécutée en Géorgie. Elle est datée du Xème siècle par une inscription.
Les autres reliefs figuratifs des revêtements proprement byzantins sont fixés sur les cadres des icones. Chronologiquement, ce sont deux icones de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod qui viennent les premières (n°s 3-4). Sur le cadre de ces icones d'iconostase, qui remontent au XIème siècle, on aperçoit les images de différents saints. Ils se tiennent debout et de face, en attitude frontale très stricte et parfaitement immobiles. Ces reliefs restent dans la tradition des deux icones de saint Michel à Venise. Viennent ensuite les reliefs du cadre des deux icones de l'Annonciation d'Ohrid (n° 10). Ce sont des prophètes debout, sur l'une de ces icones, et des anges sur l'autre. Les prophètes surtout sont d'une allure monumentale et d'une ampleur remarquable, pénétrée de souvenirs antiques. Il esquissent un mouvement latéral et varient leur attitude. Les têtes, les draperies, sont traitées avec un sens des valeurs plastiques qui font de ces petits reliefs des chefs d'œuvre de la sculpture byzantine du XIIIème siècle, à citer en pendant aux peintures de Sopočani.
Ce style nous conduit à l'art Paléologue. Partout ailleurs à Ohrid, les reliefs des cadres lui appartiennent en propre, quoique d'une façon générale l'art de tous les revêtements d'Ohrid garde de nombreux souvenirs de l'art antérieur. Je pense aux bustes des apôtres et des prophètes qui

entourent les images du Christ et de la Vierge Psychosostis et Psychosostria (n°s 12, 13). Les personnages y sont tous en mouvement, leurs têtes sont expressives, ils cherchent à individualiser les traits et à varier les gestes. Ces petits reliefs peuvent être rapprochés des sculptures des églises constatinopolitaines Fener Isa et Fetiyeh, et nous amènent ainsi à l'art de 1300 environ. On retrouve un style apparenté sur les petites scènes en relief de l'icone de la Vierge à la Galerie Tretiakov, celle qui montre au bas du cadre les portraits d'un couple de donateurs (n° 18), grâce auxquels ce revêtement peut être daté de la même époque que les icones n°s 12, 13 d'Ohrid.

Etant donné la ressemblance du décor ornemental de l'icone de la Galerie Tretiakov et de celle de l' « Oružejnaya Palata » (n° 19), c'est à la même époque qu'il convient d'attribuer les petites scènes tirées de la Vie de la Vierge qu'on y voit, ainsi que les scènes évangéliques de l'icone de la Vierge de Vatopédi du Mont-Athos (n° 21) et un autre cycle de petits reliefs semblables sur le cadre d'une icone en mosaïque du Crucifiement à Vatopédi (n° 22). Les petits reliefs de ces revêtements sont d'un grand art, et nous offrent tous les traits les plus typiques de l'art Paléologue: dynamisme des personnages, expressions dramatiques, paysage architectural dans l'espace.

C'est encore de la petite sculpture Paléologue qu'on aperçoit à Vatopédi, sur l'icone de sainte Anne (n° 23) et sur l'icone de la Sainte Face à Gênes (n° 35); puis des imitations des sculptures au début du XIVème siècle, sur les cadres des icones n°s 38 à 40, dont j'ignore la date exacte. Elles pourraient être des environs de 1400, et nous conduisent au second revêtement en or de l'icone de la Vierge de Vladimir qui date de 1410 (n° 41 b). Les reliefs de ce revêtement en font partie intégrante, mais, œuvre d'orfèvrerie constantinipolitaine dans son ensemble et en particulier de ses ornements à filigranes cloisonnés, elle a subi l'influence des icones russes, pour le tracé des cadres de reliefs figuratifs, et c'est pourquoi le témoignage artistique de ceux-ci ne concerne plus uniquement l'histoire des revêtements byzantins.

Les reliefs de l'icone de Gênes qui sont certainement du XIVème siècle et se distinguent par leurs draperies striées de plis profonds (soulignés par de l'émail), rejoignent à cet égard un des reliefs du cadre de l'icone du Crucifiement à Vatopédi (n° 22). Tandis que sur les cadres des grandes icones de la Trinité et de la Vierge, toujours à Vatopédi, on relève des séries de bustes de saints, qui sont de toute beauté et se placent dans le prolongement de l'art des bustes sculptés des cadres d'Ohrid (n°s 12, 13). Avec les reliefs des scènes du revêtement de la Vierge de Vladimir (1410), les petits bustes sculptés de Vatopédi prouvent que, au début

du XVème siècle, les orfèvres byzantins maintenaient leur métier au niveau d'un grand art.

Au témoignage des œuvres conservées s'ajoute celui d'un petit nombre de textes. Ainsi, parlant des débuts de l'usage des revêtements métalliques, nous avons rappelé les iconostases en or, en argent et en bronze qu'on voyait dans certaines églises de Constantinople fondées par les empereurs. Ce sont des auteurs du IXème et Xème siècles qui évoquent ces meubles d'église particulièrement luxueux (Photios: JENKINS et MANGO, dans « Dumbarton Oaks Papers », 9-10, 1955-1956, p. 132. - THÉOPHANE CONT., *Vita Basilii*, éd. Bonn, 1838, p. 326 (église du Sauveur). - CONSTANTIN PORPHYROGÉNÈTE, ed. *P. G.*, 109 col. 341 (la *Nea* de Basile I). Ces textes cités par J. EBERSOLT, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 62 et suiv.. M. CHATZIDAKIS, dans « Reallexikon zur byz. Kunst » (1973), s. v. *Ikonostas*, col. 331. Témoignages archéologiques indirects sur les iconostases en métal, par les iconostases en marbre garnis d'incrustations multicolores, car il s'agit manifestement d'imitations d'iconostases en métaux précieux: A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris, 1963, p. 109-111 (Fener Isa, Preslav). N. FIRATLI, dans « Cahiers Archéologiques », 19, 1969, p. 151 et suiv. (Sebaste en Phrygie).

Il n'y a aucune raison de douter de cette information, quoique jusqu'ici aucun fragment de ces iconostases en métal du IXème-Xème siècle n'ait été retrouvé. Cependant, une fouille clandestine récente a permis de déterrer des éléments importants d'une *Solea* d'iconostase du VIème siècle, confectionnée en feuilles d'argent (Musée archéologique d'Istanbul). Du temps des premiers empereurs Macédoniens, époque à laquelle se rapportent les textes cités ci-dessus, on a dû confectionner des iconostases métalliques semblables, qui pouvaient être en argent massif ou en feuilles d'argent fixées sur une « âme » de bois. Dans les deux cas, un revêtement métallique des icones installées sur l'iconostase n'était qu'une extension à celles-ci de ce qui les entourait. Il n'était pas moins normal de voir des encadrements métalliques — voire des revêtements — sur les icones particulièrement vénérées qu'on trouvait de part et d'autre de l'iconostase ou plus en avant, dans le nef, voire dans le narthex, et devant lesquelles les fidèles se prosternaient. Au début du XVème siècle, le voyageur espagnol Clavijo dit avoir vu décorée de cette manière l'une des icones les plus vénérées à Constantinople, la Vierge Hodigitria: «l'icone était peinte sur une planche carrée . . . La planche était recouverte d'argent; on y voyait incrustés des saphirs, des émeraudes, des turquoises, des perles fines et beaucoup d'autres pierreries . . . » (Clavijo, éd. SREZNEVSKI (1881), chap. XLIV, p. 82-83; éd. LE STRANGE (1928), p. 84.

EBERSOLT, *Constantinople, Recueil d'études d'archéologie et d'histoire*, Paris, 1951, p. 70).
Au XIVème siècle, un poète byzantin célèbre, Manuel Philès, a consacré un poème versifié de 19 lignes qui décrit une icone de la Vierge avec l'Enfant garnie d'un revêtement en or et en argent (en argent doré ?). Comme trop souvent, malheureusement, ce texte poétique est surtout une pièce de rhétorique savante qui ne permet pas de reconstituer le revêtement qu'il prétend décrire. Mais on en retiendra une pensée qui pourrait être appliquée à tous les revêtements à motifs ornementaux floraux: pour Manuel Philès, les plantes imitées par l'orfèvre figurent l'Eden, le jardin paradisiaque, qu'on imagine ainsi déployé autour de la Vierge et l'Enfant: « *Je contemple l'Eden doré de l'icone sur lequel les plantes imitées par l'art semblent entourer le créateur de l'Eden . . .* ».

Titre du poème: Εἰς εἰκόνα τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου κοσμηθεῖσαν διὰ χρυσαργύρου, ἐχούσης ἐν ταῖς χερσὶν ἐν βρέφους σχήματι τὸν Χριστόν.

Première strophe:

Χρυσῆν θεωρῶ τὴν 'Εδὲμ τῆς εἰκόνος,
'Εν ᾗ τὰ φυτὰ τεχνικῶς ἡρμοσμένα
Δοκοῦσι κυκλοῦν τῆς 'Εδὲμ τὸν ἐργάτην.

(M. PHILÈS, I, p. 65-66, n° CLIV)

Bien des textes font mention d'icones revêtues d'or et d'argent ou enfermées dans des cadres en métaux précieux agrémentés parfois de cabochons et d'émaux. Le revêtement y est désigné par les mots: Θριγγίον, ἐπένδυσις, ἔνδυμα, πλαίσιον, κόσμος, κόσμησις.
Un certain nombre de ces textes ont été réunis par JEAN EBERSOLT, dans son ouvrage *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 112-113. Les typica des couvents et les inventaires de leurs trésors doivent être cités les premiers. Typicon de la fin du XIème siècle pour le monastère de (Petritzos (Bačkovo) en Bulgarie (édition L. PETIT, dans « Viz. Vremenik », 1904, p. 52); typicon du monastère de Notre Dame Eléousa en Macédoine (entre 1085 et 1106) (L. PETIT dans les « Izvezstia de l'Inst. russe de Constantinople », VI, 1900, pp. 118-119); typicon d'un monastère fondé au XIIIème siècle par Michel Attaliate (MIKLOSICH et MÜLLER, *Acta et diplomata graeca medii aevi,* t. V, p. 321); typicon du monastère de la Vierge de Bonne Espérance fondé à Constantinople vers la fin de XIIIème siècle (DELAHAYE, *Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues,* Bruxelles, 1921, p. 93); Inventaire du monastère Saint-Jean-le Théologien, à Patmos, rédigé en 1201 (CH. DIEHL, dans « Byz.

Zeitschrift », I, 1892, pp. 511-512); Inventaire du Trésor de Sainte-Sophie de Constantinople, de 1396 (MIKLOSICH et MÜLLER, *op. cit.*, t. II, p. 567).

Les pèlerins et les voyageurs étrangers signalent également des icones décorées d'or, d'argent et de pierres précieuses: Antoine de Novgorod, en 1200 (B. DE KHITROVO, *Itinéraires russes*, p. 110; Ruy Gonzales Clavijo, au début du XVème siècle, éd. STRANGE, p. 84).

Les empereurs et les impératrices ont eu sûrement une part importante dans la commande de ces revêtements. Nicetas Choniates le dit expressément à propos d'Isaac II Ange, à la fin du XIIème siècle (*De Isaac. Ang.* III, 7, pp. 584-585).

Les texte de cette catégorie sont également énumérés par MARIE THÉOCHARI, dans " 'Αρχ. 'Εφημ. " 1950-54 (1960), à propos du revêtement de l'icone de la Vierge à San Samuele à Venise, pp. 250-251 (n° 30).

SECONDE PARTIE

Répertoire des revêtements

I. ORIGINES DES REVÊTEMENTS ARCHAÏSANTS (nos 1-7)

1. *VENISE. TRÉSOR DE SAINT-MARC.* PREMIÈRE ICONE DE L'ARCHANGE MICHEL. L'ARCHANGE DEBOUT.

Argent doré et émaux. 46x35x2 cm. Xème-XIème siècle. Pl. A et fig. 1

L'archange est représenté debout et de face, en relief. La tête et le costume militaire de Michel sont couverts d'émaux cloisonnés, les avant-bras et les jambes à partir des genoux sont en argent doré. La cuirasse - en dehors des émaux qui la décorent, est également en argent doré, et il en est de même des ailes de l'archange. Bref, dans son ensemble, c'est un relief au repoussé réalisé avec des feuilles d'argent. Le même métal a servi à former le fond de l'icone et le cadre, qui sont planes, mais abondamment décorés d'ornements (fond) et de figures (cadre). Le cadre est en faible saillie par rapport au fond de l'icone, le passage de l'un de ces niveaux à l'autre étant amorti par une bande en argent doré émaillée posée obliquement. Quant aux figures sur le cadre, ce sont des images émaillées enfermées dans des médaillons ronds et ovales (trois de ces médaillons ont perdu leurs émaux). Tandis que les trois médaillons du cadre supérieur renferment les bustes du Christ, de saint Pierre et de saint Ménas, les quatre médaillons latéraux sont réservés à des saints militaires. Ces médaillons ont la forme ovale de boucliers, forme exceptionnelle qui est à mettre en relation avec la qualité de soldats, des huit personnages qu'on y trouve (les deux Théodore, Démètre et Nestor, Procope et Georges, Eustrate et Mercure): ces saints soldats accompagnent l'archange Michel, lui aussi habillé en soldat, qui est leur chef céleste. Sans nous arrêter aux détails techniques et iconographiques de cette icone, constatons que toutes les parties conservées appartiennent à son état initial, et c'est ce qui nous importe, dans cette étude des revêtements métalliques des icones. Le fait que la figure principale de l'icone, celle de l'archange, soit sculptée et non pas peinte, ne saurait nous empêcher d'inclure cette pièce dans notre étude. Mais elle y tient manifestement une place à part, les parties sculptées et ornementales n'y étant pas superposées à une image peinte, comme dans les icones à revêtement normal: elles sont à la fois image et

revêtement. L'icone elle-même est une pièce d'orfèvrerie, tout comme le fond sur lequel elle se détache et le cadre qui l'entoure. A mon avis, les revêtements habituels (avec superposition d'une image peinte et d'un décor métallique) procèdent des pièces d'orfèvrerie du genre de cette icone en relief de l'archange Michel.

BIBLIOGRAPHIE: En dernier lieu, reproductions et commentaire: A. Grabar, dans *Il Tesoro di San Marco, Tesoro e Museo*, 1971, p. 23-25, pl. XVI-XVIII et bibliographie antérieure.

2. *VENISE. TRÉSOR DE SAINT-MARC.* DEUXIÈME ICONE DE L'ARCHANGE MICHEL. L'ARCHANGE EN BUSTE.

Argent doré et émaux. 41x36x2 cm. (avec cadre), 33x22 cm. (sans cadre). Xème-XIème siècle. Pl. B et fig. 2.

De l'œuvre initiale il ne reste que l'icone en relief proprement dite, qui figure l'archange en buste et la bande émaillée qui assure le passage de l'icone au cadre. Le cadre actuel est moderne, mais agrémenté de nombreux médaillons émaillés anciens. Pour la présente étude, nous ne relevons que le témoignage de la partie centrale, et notamment le recours au relief en argent doré, au repoussé, pour former la tête et les mains de Michel, ainsi qu'une partie des manches de sa tunique; la dalmatique avec le loros, et les ailes sont interprétées par des émaux complétés par des cabochons et des filigranes. Le fond et le nimbe sont aussi tapissés de filigranes auxquels sont superposés deux médaillons, avec bustes du Christ et de l'apôtre Simon. Comme dans la pièce ci-dessus, il s'agit d'une œuvre qui ressemble à une icone avec son revêtement, mais qui, en réalité, est en orfèvrerie dans toutes ses parties. La tête sculptée de l'archange fait penser à la première image de Michel (v. *supra*), tandis que la juxtaposition des mains sculptées en argent (doré), et des émaux et ornements plats, qui correspondent au corps de Michel, annonce les icones peintes avec revêtement partiel que nous examinerons plus loin.
Comme dit, le cadre est moderne, mais au revers on conserve un revêtement ancien en argent sculpté au repoussé, dans toutes ses parties. C'est un ensemble iconographique et ornemental homogène (quoiqu'il comprenne deux séries d'ornements d'époques différentes). Au revers, c'est bien un vrai revêtement en métal agrémenté de reliefs superposés à une planche plane.

BIBLIOGRAPHIE: En dernier lieu, reproductions et commentaire: A. Grabar dans *Il Tesoro di San Marco, Tesoro e Museo*, 1971, p. 25-27, pl. XIX, XX, XXI et bibliographie antérieure.

3. *NOVGOROD. CATHÉDRALE SAINTE-SOPHIE.* GRANDE ICONE DES APÔTRES PIERRE ET PAUL.

Vers 1050. Actuellement au Musée Archéologique de cette ville. Figg. 3, 4, 5.
L'une des grandes icones de l'iconostase (v. aussi l'icone de la Vierge, n° 4).

Revêtement complet, à l'exception des têtes, des mains et des pieds des personnages représentés, c'est-à-dire des deux apôtres figurés debout, l'un à côté de l'autre, et du Christ bénissant qui apparaît entre les têtes des apôtres, en buste enfermé dans un segment du ciel. Paul tient un Evangile; Pierre, une croix sur un long manche (dont une partie disparaît derrière le nimbe de l'apôtre). Signe d'archaïsme (?), les trois nimbes sont plats et ne font pas saillie par rapport au fond. Ils sont tapissés d'ornements, et notamment de rinceaux à fleurons et de grosses rosaces enfermées dans des cadres emperlés. Le fond autour des figures des apôtres est couvert de petits losanges dans lesquels s'inscrivent des fleurons à quatre pétales cruciformes. Les noms des apôtres s'insèrent en saillie sur ce fond. Les costumes des apôtres — chiton et himation — sont finement sculptés au repoussé dans des feuilles d'argent. Le relief de plis est de faible saillie, mais d'une facture ferme et d'un dessin juste et élégant. Le livre de Paul est agrémenté d'un champs de triangles.
Le cadre, dans toutes ses parties, présente le même décor. Ce sont des arcs en plein cintre qui s'appuient sur des colonnes et sous lesquels tiennent des personnages. Le tout est en relief au repoussé. Sous les cinq arcs du haut, on trouve une Déisis: le Christ, Marie, Jean Baptiste et deux archanges. Sur les deux côtés, ce sont des saints, désignés par leurs noms. Entre les arcs, des rectangles décoratifs du même type, avec une grosse rosace posée sur un fond de rinceaux avec fleurons. Ce décor de cadre ressemble à celui des deux icones de l'Annonciation, à Skopje (n° 10), où l'on retrouve des personnages debout, qui là sont des anges et des prophètes. Mais la structure du cadre, dans son ensemble, et le style des figures sont plus raides et donc plus archaïques à Novgorod. Rien ne s'oppose, je crois, à ce que cette icone ait appartenu au premier iconostase de la cathédrale et qu'elle soit par conséquent d'une date voisine de 1050.

4. *NOVGOROD. CATHÉDRALE SAINTE-SOPHIE.* ICONE DE LA VIERGE DITE « DE KORSOUN » (KORSUNSKAJA = DE CHERSONÈSE)

Autrefois dans le narthex, objet d'une vénération particulière. Fig. 6.

Image de la Vierge en buste avec l'Enfant sur le bras droit. La peinture est russe, probablement du XVème siècle. Revêtement du XIème siècle. Sa technique et ses reliefs au repoussé, figuratifs et ornementaux, sont exactement les mêmes que sur l'icone des apôtres Pierre et Paul, dans la même cathédrale (notre n° 3). Ces deux revêtements sont contemporains et ont dû être confectionnés pour la même église qui, sûrement, n'est autre que la Cathédrale de Novgorod.

Le revêtement du nimbe de la Vierge est exactement le même que celui des deux apôtres sur l'autre icone: rosaces enfermées dans des cadres circulaires garnis de « perles » et entre les rosaces, fond tapissé de feuilles à cinq pétales au milieu de fins rinceaux; le revêtement du nimbe de l'Enfant recourt au même type ornemental que n'interrompent que les branches d'une croix décorée d'imitations de cabochons. Au delà des nimbes, le fond est couvert du même tapis de rinceaux et feuilles à cinq pétales. Le revêtement ne s'étend pas aux draperies de la Vierge et de l'Enfant, mais on peut conjecturer qu'il a existé primitivement (v. les restes des clous qui servaient à le fixer, le long de l'épaule gauche et sur la main gauche de la Vierge). Un examen attentif de l'icone serait souhaitable, pour resoudre définitivement ce problème. Le revêtement du cadre est le même que sur l'icone des saints Pierre et Paul. Le décor y est formé par l'alternance de deux motifs, de figures de saints debout et de face sous les arcs, et de tapis ornementaux comprenant chaque fois une rosace enfermée dans un cadre circulaire emperlé, et un fond de rinceaux et de feuilles à cinq pétales.

Les cinq arcs du cadre supérieur renferment une Déisis à cinq figures (les trois personnages centraux et deux archanges). C'est une réplique exacte de ce qu'on voit à la même place, sur le cadre de l'icone des apôtres. Les six personnages sur les cadres latéraux figurent des martyrs, une petite croix à la main (je ne suis pas arrivé à déchiffrer leurs noms). Dans les deux cas, la partie inférieure du cadre a reçu un décor purement ornemental (qui a été réparé). Sur l'icone des apôtres, ce sont encore les rosaces entourées de rinceaux à feuilles de cinq pétales, tandis que sur l'icone de la Vierge, ces mêmes motifs voisinent avec de beaux motifs de feuillages et de rinceaux, dans deux versions particulières.

On retiendra le relief particulièrement faible de tous ces motifs, y compris les figures et le style sévère des personnages, strictement frontaux.

BIBLIOGRAPHIE: N. P. KONDAKOV, *Russkaya ikona*, II, pl. 67 à droite (simple mention sans commentaire dans le texte, *ibid.*, pp. 236, 237, Prague, 1929).

5. *MELNIK (BULGARIE). EGLISE SAINT-NICOLAS.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT.

Grande icone fortement endommagée. Revêtement du XIVème siècle. Fig. 7.

Le revêtement primitif s'étendait peut-être aux visages de la Vierge et de l'Enfant (cette partie du revêtement — si elle a existé — est arrachée), à leurs mains, au fond autour de ces personnages, et au cadre, dont il ne reste que la partie supérieure et une partie des côtés latéraux (ces fragments des cadres latéraux ont été changés de place).

Les visages ont pu être recouverts de feuilles d'argent sculptées. Cela n'est pas sûr et serait exceptionnel, mais la surface bosselée de ces visages, actuellement, fait penser au sous-œuvre d'un relief au repoussé. Les reliefs des vêtements, des mains et des pieds de l'Enfant sont soignés. Ils sont de faible saillie et ont fréquemment recours à la gravure.

Revêtement des nimbes avec saillies très faible, sur un fond de rinceaux, des « boutons » en losanges et cercles décorés de « nœuds » d'entrelacs. D'autres rinceaux, en plus gros, décorés de fleurons, tapissent le fond de l'icone. On y trouve aussi, en dehors des monogrammes de Marie et de Jésus, les bustes de deux anges en prière. Sur le cadre supérieur, rinceaux et « boutons » ronds. Bustes de plusieurs apôtres, sur le fragment conservé des cadres latéraux: Pierre, Jean, Simon, Thomas.

On n'a pas essayé de lire la brève inscription qui se trouve au haut de l'icone. Celle qui est fixée en bas et qui mentionne un certain « Procope évêque » ne semble pas pouvoir fournir une date au revêtement. Je crois qu'elle remonte à l'époque Paléologue à laquelle appartiennent en grande majorité les revêtements d'icones byzantines que nous connaissons. Elle a en commun avec les revêtements Paléologues les ornements du fond et des nimbes, et notamment les « boutons » ronds et en losange remplis de nœuds d'entrelacs. Le revêtement des costumes, des mains et des pieds est rare à toutes les époques, mais on en connait des exemples de dates différentes. Les nimbes plats sont archaïques pour l'époque Paléologue. En revanche, les reliefs du cadre, qui figurent les bustes des apôtres tournés vers la Vierge, me semblent improbables avant la fin du XIIIème siècle. Finalement, ce sont ces bustes, apparentés à ceux des deux icones de Skopje (n[os] 10, 11), qui me décident à dater le revêtement de Melnik de l'époque Paléologue.

BIBLIOGRAPHIE: Mentions de l'icone: P. PERDRIZET, *Melnic et Rossno*, dans « Bull. Cor. Hell. », XXI (1907), p. 20. - A. STRANSKY, dans *Actes du VIème Congrès d'études byzantines*, Sofia, 1934, p. 37. - V. I. PANDOURSKY, *Les antiquités ecclésiastiques de Melnik et de Rozen*, dans « Duhovna Kultura », XLIV, 4, 1964, p. 11. - Iv. DUJČEV, dans « Byzantion », XXXVIII (1968), p. 28 et s. Reproduction et étude: S. DUFRENNE, *Une icone byzantine à Melnik en Bulgarie*, dans « Byzantion », XXXVIII (1968), pp. 17-27, pl. I-V.
Tout en remerciant Melle Dufrenne de m'avoir fait connaître l'icone de Melnik, je regrette que, dans son article de 1968 qu'elle lui reserve, elle n'ait pas fait mention de mes leçons consacrées aux revêtements des icones byzantines auxquelles elle avait assisté, à l'École des Hautes Études et au Collège de France, en 1964-65 et 1965-66 (voir les Annuaires de ces établissements) et où, pour la première fois, cette catégorie d'œuvres d'art byzantines avait fait l'objet d'une étude systématique.
En finissant son article, Melle Dufrenne semble mettre en doute aussi bien la date qu'elle proposait — avec raison — pour l'icone de Melnik, que la leçon qui se dégage des rapprochements qu'elle avait multipliés avec les revêtements géorgiens. A mon avis, on n'a pas à remettre en question la date de cette icone. Mais il faut se dire aussi qu'il s'agit d'une œuvre purement byzantine de l'époque Paléologue qui, pour être expliquée, n'a pas besoin d'être rapprochée des revêtements géorgiens, comme le fait Melle Dufrenne. Des rapprochements entre revêtements grecs et revêtements géorgiens ne sont utiles et même souhaitables que dans des essais d'ensemble sur l'histoire de ces œuvres d'art, parce que le témoignage des uns complète celui des autres et augmente les chances de l'historien qui voudrait reconstituer les étapes de l'évolution de cette catégorie spéciale de l'orfèvrerie. Etant donné que, dans le présent ouvrage, nous faisons un essai de ce genre, nous intégrons dans notre étude un bref chapitre réservé à ceux des revêtements géorgiens qui nous paraissent utiles pour notre démonstration.

6. *SOFIA. MUSÉE NATIONAL.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT, PROVENANT DE MÉSEMBRIE (NESEBR).

(Figg. 8, 9, 10).

Grande icone (170x130 cm.). Une peinture moderne remplace l'image ancienne de la Théotokos du même type iconographique. Etant donné le revêtement complet, cette peinture a pu être sommaire. Du revêtement en argent doré initial, il ne reste que des fragments. Une inscription grecque, sur le fond donne la date de 1342 et cite le nom de sa donatrice, une belle-sœur du tsar Ivan Alexandre de Bulgarie. La suite de la même inscription (en caractères plus petits) énumère tous les objets de culte que la même donatrice a offert à l'église de la Vierge, à Mésembrie.
A l'exception des visages, le revêtement recouvrait l'icone entièrement, y compris les mains de la Mère avec manchette, les membres nus de l'Enfant et les vêtements des deux personnages. De cet ensemble on conserve: le nimbe de l'Enfant (celui de la Vierge est postérieur), le fond de l'icone sur lequel on trouve d'une part l'épithète de la Théotokos - $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$ - et les bustes de deux petits anges enfermés dans des cercles, et d'autre part la longue inscription de la dédicace.
Je reproduis le texte tel que l'établit pour le présent ouvrage le professeur Ihor Ševčenko.

On lit, *à gauche* de la Vierge:

† Βασιλεύοντος τοῦ εὐσεβεστάτου μεγάλου βασιλέ(ως)
'Ιω(άννου) τοῦ 'Αλεξάνδρου κ(αὶ) τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ
εὐσεβεστάτου (sic) βασιλέ(ως) Μιχ(αὴλ) τοῦ 'Ασσάνη
τὸν ἐκ (sic) χρυσαργύρου τοῦτον κατασκευασθέντα
κόσμον ἐν (sic) ταύτη τῆ πανσεβάστω κ(αὶ) θεία
εικόν(ι) (sic) τῆς Θ(εοτό)κου ἐξ ἀγάπης φιλοτίμ(ως)
ἐθέμην.

On lit *à droite* de la Vierge:

† 'Εν ἔτει, ͵ςΩΝ κἀγὼ ὁ περιπόθητος κ(αὶ) γνήσιος
θεῖος τοῦ πανὑψηλοτάτου (sic) βασιλέως 'Ιω(άννου)
'Αλεξάνδρου, ἀνεκαίνισα τ(ὸν) πάνσεπτον κ(αὶ)
θεῖον ναὸν τῆς ὑπερευλογημένης δεσποίνης
ἡμ[ῶν] [Θ](εοτό)κου τῆ[ς 'Ελε]ούσης.

Traduction anglaise par I. Ševčenko:

à gauche:

During the rule of the most pious great Emperor John Alexander and his son, the most pious Emperor Michel Asan, I generously and lovingly put (or *dedicated*) *the present adornement made of gold and silver to the present most venerable and divine icon of the Theotokos.*

à droite:

In the year 6850 (= 1341/42), *also, I the most beloved and affectionate* (or *true*) *uncle of the most exalted Emperor Alexander, restored the most venerable and divine temple of the most blessed Lady of ours, Theotokos the Merciful.*

Ma traduction française qui, tout en réjoignant celle de I. Ševčenko, s'en sépare de quelques points secondaires, avec l'intention de l'adapter davantage à la langue du milieu où le revêtement avait été créé:
« Sous le règne du très pieux et grand tsar Ivan Alexandre et de son fils le très pieux tsar Michel Assen, j'ai posé, par charité et pitié, ce décor fait d'or et d'argent sur cette icone de la Mère de Dieu, sainte et très vénérée. En l'an 6850 (1341-1342). *Et moi, oncle très aimé par le très haut tsar Ivan Alexandre, j'ai renouvelé la sainte et très vénérée église de la très glorifiée Mère de Dieu, Misericordieuse »*. (Ici commence un texte en petits caractères dont nous ne donnons pas la version grecque originale,

car il n'y s'agit plus des revêtements, mais d'autres offrandes à la même église). En voici une traduction sommaire: « *j'ai offert au même monastère un Evangile avec décor* (reliure?), *un encensoir, un rideau, des vêtements brodés d'or, un épitrachilion avec des perles, un diskos, un calice, une étoile en argent, deux manchettes (épichiria) brodées d'or, six oraria et d'autres objets en or et en argent, et des livres. Si quelqu'un enlève quelque chose de cela, qu'il hérite de la malédiction des 318 saints pères, que son sort soit celui de Judas qu'il soit patriarche, métropolite, chef d'Etat ou n'importe quelle autre personne* ».
Du cadre métallique, il ne reste qu'une faible partie, avec deux reliefs figuratifs qui représentent des scènes de la Vie de la Vierge: Entrée au Temple de Marie, et Marie confiée aux prêtres du Temple, et une plaquette ornementale décorée d'un « bouton » (qui a perdu ses ornements) et des rinceaux. Tout le décor du cadre, en relief au repoussé, est techniquement d'un très bon travail, mais d'un style populaire (voir les visages des personnages, dans les deux scènes mariologiques, fig. 10). Le nimbe crucifère de l'Enfant est tapissé de rinceaux avec fleurons byzantins. Au haut de l'icone, sur deux très petites plaquettes (trop petites pour le cadre), les symboles des évangélistes, le bœuf et l'aigle. Ces reliefs nous semblent postérieurs au revêtement original ou proviennent d'un autre objet.

BIBLIOGRAPHIE: *Vodač za Narodnija Muzej v Sofia*, Sofia, 1925, n° 125, pp. 208-209, fig. 106. B. Filov, *Early Bulgarian Art*, Berne, 1919, p. 39, pl. XXII. - Jaqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, 1964, pp. 49, 161, 173, n° 4.
Sur un diplôme du tzar Ivan Alexandre au couvent de la Vierge Eléousa à Mésembrie: Papadopoulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας, I, St. Pétersbourg, 1891, p. 467.

7. *SOFIA. MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE NATIONAL.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT, PROVENANT DE LA « NOUVELLE MÉTROPOLE » DE MÉSEMBRIE (NESEBR), TRANSPORTÉE AU MUSÉE EN 1924.

XIVème siècle. Dimensions: 125x98 cm.

Revêtement en argent partiellement doré qui recouvre les nimbes, les mains et les vêtements de la Vierge et de l'Enfant ainsi que le fond et le cadre de l'icone. Ce revêtement est très incomplet, mais il est précieux parce qu'il rentre dans la catégorie, peu fournie, des revêtements qui s'étendent aux mains et aux vêtements.

Sur les nimbes et le cadre, ornements en relief plat, imprimés. Ils forment des motifs géométriques à l'aide d'entrelacs qu'interrompent des espèces de « boutons » plats, eux aussi couverts d'entrelacs. Si ces ornements sont peu remarquables, le relief plat des mains et surtout des vêtements est excellent.
L'image de la Vierge — du type Eléousa — est accompagnée de l'épithète (ΓΟΡΓΟΕ)ΠΗΚΟΟϹ.

BIBLIOGRAPHIE: Kr. Miatev, *A propos de l'iconographie de la Vierge Umilenié* (en bulgare, résumé en français) dans « Izvestia » de l'Institut Archéol. Bulgare, III, 1925, p. 173, pl. IV-V. Je n'ai pas pu m'assurer que ce revêtement était toujours au Musée.

Appendice : REVÊTEMENTS DES ICONES EN GÉORGIE (nos 8-9)

Le témoignage des icones géorgiennes est précieux pour l'étude des revêtements des icones byzantines. Certes, il faut bien se dire qu'il s'agit d'œuvres géorgiennes, réalisées dans les conditions propres à la Géorgie et par des praticiens de ce pays; leur histoire aussi est particulière, distincte de l'histoire des revêtements d'icones byzantines. Mais le témoignage de ces œuvres reste néanmoins très précieux pour l'histoire des revêtements byzantins, parce que, dans ce domaine, comme dans plusieurs autres, les artistes géorgiens ont manifestement suivi des modèles byzantins, et que cela nous autorise à invoquer des exemples géorgiens lorsque la rareté des œuvres grecques le rend util.
On savait depuis longtemps que la Géorgie conservait un nombre considérable de revêtements métalliques des icones peintes et des icones en relief, en argent. Mais le nombre d'exemples publiés était trop restreint, pour qu'on puisse se faire une idée suffisante de cette branche de l'art géorgien. Diverses publications très récentes, par des spécialistes géorgiens, et notamment par G. N. Čubinašvili, ont radicalement changé cet état des choses, en mettant entre les mains des historiens d'art des instruments de travail indispensables: les séries d'œuvres reproduites et commentées sont impressionantes, et nous voudrions en profiter, pour cette étude des revêtements byzantins (sans attendre la parution d'une recherche plus approfondie sur les œuvres géorgiennes considerées pour ellesmêmes).
Voici ce que, selon nous, notre étude peut tirer de l'examen des pièces géorgiennes.

1. Elle aura à citer un revêtement d'icone antérieur à tous les exemples byzantins connus. C'est une icone provenant de Zarzma qu'une inscription permet de dater de 886 (figg. 11, 12, 13). Elle figure la Transfiguration. Malgré un état de conservation très défectueux, on y observe plusieurs traits courants des revêtements géorgiens et byzantins postérieurs: le revêtement par de minces feuilles d'argent sculptées au repoussé s'étend à l'icone toute entière, y compris les vêtements des personnages, mais à l'exclusion des visages; une inscription-dédicace placée au bas de l'image; un cadre ornementé (celui qu'on y voit actuellement n'est que du XIème siècle).

2. Elle aura à relever aussi soigneusement le revêtement du triptyque de Hahul (Gelat) (v. pp. 31-32).

3. Elle aura à faire état d'une bonne dizaine de grandes icones du Xème et XIème siècles avec revêtements complets (à l'exception du visage et des pieds des personnages): nimbes, vêtements, fond, cadre. Les noms des donateurs cités par une inscription au bas de l'icone, certifie généralement une datation satisfaisante de ces icones (à quelques années ou à quelques décennies près) (figg. 14, 15, 16, 17). Ces revêtements sont conçus comme les revêtements byzantins contemporains ou postérieurs. Cela est particulièrement évident sur les revêtements des cadres avec des tapis d'ornements floraux (rinceaux avec fleurons typiquement byzantins) qui, souvent, sont interrompus par des émaux en médaillon ou, surtout, par de petits reliefs qui figurent les bustes des saints. Ces reliefs sont enfermés dans des médaillons ou présentés sur des plaquettes rectangulaires. La ressemblance s'étend au choix des sujets pour ces petits reliefs du cadre (apôtres, saints) ceux notamment réservés à la partie supérieure du cadre: Déisis, Hétimasie. Enfin, le style de ces figurations et le repertoire des motifs ornementaux sont conformes aux modèles byzantins de la même époque et postérieures. Il s'agit manifestement d'imitations géorgiennes de modèles grecs, quoique les exemples géorgiens conservés soient en partie antérieurs aux exemples byzantins conservés. Pour un historien de l'orfèvrerie byzantine, ces spécimens géorgiens sont des témoins précieux, lorsqu'il veut avoir une idée de ce que les revêtements d'icones grecques étaient au Xème et XIème siècle, période pour laquelle les exemples proprement byzantins nous manquent. On pourrait peut-être même remonter au IXème siècle, en citant le revêtement de Zarzma, de 886 (v. *supra*). Mais ce dernier rapprochement est moins certain, étant donné que cet exemple archaïque ressemble moins aux pièces des Xème-XIème siècles et à la formule que ceux-ci adoptent et qui est conforme aux pièces byzantines postérieures. Mais même si on exclut la pièce de Zarzma, les icones des Xème et XIème siècles suffisent pour rendre très

appréciable la contribution géorgienne à l'étude des revêtements proprement byzantins. Il est utile d'ajouter que ces rapprochements très étroits avec les modèles byzantins ne signifient pas que les icones géorgiennes des Xème et XIème siècles soient des œuvres byzantines. On les doit à des Géorgiens, mais qui avaient cette particularité de suivre de très près des modèles de Byzance. En Géorgie orthodoxe, au moyen-âge, cet attachement étroit aux usages d'art religieux de Byzance, s'étendait à plus d'une technique d'art, et notamment de la peinture (peintures murales, enluminures des manuscrits).

4. Elle aura, enfin, à noter que, proportionellement, les Géorgiens ont eu recours à l'icone en relief et à l'icone à rêvetement métallique plus souvent que les Grecs. C'est à Byzance qu'ils devaient la formule de ce genre d'icones, mais, une fois adoptée, ils s'en sont servis plus souvent que les Byzantins eux-mêmes. Est-ce parce que les Géorgiens avaient un goût particulier pour les arts du métal, et cela depuis une très haute antiquité ? L'hypothèse semble séduisante, mais on devrait se rappeler aussi les nombreux reliefs — figuratifs et ornementaux — qui décorent les iconostases en pierre des églises géorgiennes, et le décor ciselé des meubles d'église géorgiens, avec les mêmes reliefs figuratifs et ornementaux. L'ensemble de ces œuvres en métal, bois et pierre témoigne de toute façon d'un goût prononcé pour l'art du relief et notamment le relief figuratif. Aucun peuple chrétien, au moyen-âge, n'a été aussi peu porté que les Grecs à la figuration sculptée des personnages sacrés du cycle chrétien. L'examen des icones à revêtement le confirme, lorsqu'on juxtapose les œuvres grecques et géorgiennes, quoique, dans cette catégorie d'œuvres, les Géorgiens suivaient des modèles grecs.

8. *TBILISI. MUSÉE DES BEAUX ARTS.* TRIPTYQUE PROVENANT DE HAHUL (GELAT).

Revêtement du XIIème siècle (1125-1154). Dédicace du roi de Géorgie Dimitri. 202x147 cm. (avec les volets). Figg. 19-23.

Triptyque autour d'une petite icone de la Vierge sans l'Enfant, en buste tourné à droite; les bras avancés en prière (type iconographique dit de la Chalkoprateia). Le visage et les mains de la Vierge — qui initialement auraient été sculptés en feuilles d'or au repoussé — sont actuellement en émail cloisonné. Dérobés au XIXème siècle, ces émaux font actuellement partie des collections Botkine. A en juger d'après des fragments

conservés, le fond autour de la Vierge était primitivement recouvert d'émail. A l'origine, cette icone s'apparentait donc aux deux icones de l'archange Michel, au Trésor de Saint-Marc de Venise et à une croix émaillée géorgienne dite de Martvili (Amiranašvili, pl. 130, 131), œuvres des IXème-XIème siècles. Dans toutes ces œuvres, on trouve un recours simultané au relief et à l'émail.
Le fond émaillé autour de la Vierge fut remplacé postérieurement par un revêtement en or, et les vêtements de Marie furent recouverts de feuilles de métal sculptées de manière à imiter les plis des draperies. Dans l'ensemble, cette petite icone venait alors rejoindre les icones, assez fréquentes en Géorgie, où le revêtement métallique s'étend sur les vêtements du personnage représenté.
L'image de la Vierge occupe la partie centrale d'un triptyque dont toutes les surfaces intérieures sont revêtues d'une mince feuille d'or, pour le panneau central, et, pour les volets, d'une feuille d'argent doré sur laquelle sont fixés de nombreux cabochons, de petites croix précieuses et de minuscules images émaillées. En dehors de ces incrustations, toutes les surfaces disponibles sont tapissées d'ornements sculptés au repoussé qui figurent des rinceaux et des fleurons byzantins. Ces tapis ornementaux sont continus sauf pour laisser la place à deux bandes semi-circulaires symétriques qui encadrent l'icone et qui, avec l'arc central du triptyque, forment une espèce de triconque autour de la petite icone. Enfin, des « boutons » saillants mettent l'accent sur les quatre coins du volet central du triptyque et le milieu de son bord inférieur. Ces « boutons » sont décorés d'une multitude d'ornements perforés en or qui sont sûrement les plus beaux qu'on connaisse dans la grande catégorie des « boutons » ornementaux, chers aux orfèvres et aux sculpteurs byzantins.
Les émaux du visage et des mains de la Vierge remontent au Xème siècle. Les ornements du revêtement en triptyque sont du XIIème, tout en étant entendu que les objets émaillés qui y sont incrustés datent d'époques différentes (du Xème au XIIème s.).
Ce triptyque a pu être confectionné en Géorgie, comme l'admettent actuellement les spécialistes géorgiens. Mais les motifs ornementaux du revêtement et la technique de la sculpture au repoussé sont conformes à la tradition byzantine de l'époque. En particulier le tapis des rinceaux à fleurons byzantins se rapproche du décor du revêtement des deux icones de Skopje (Annonciation, pl. XVII) et de nombreuses vignettes de manuscrits grecs du Xème au XIVème siècle (pl. LXI). Autre procédé typiquement byzantin: l'inscription au bas du revêtement, interrompue par des images de saints en buste.
Nous joignons à notre illustration des reproductions de quatre monuments byzantins qu'il y aurait interêt à comparer au revêtement de Hahul.

Fig. 110, nous montrons un relief architectural qui se trouve actuellement à Muskar près de Myra en Lycie (R. M. HARRISSON, *Churches and chapels of Central Lycia*, dans « Anatolian Studies », XIII (1963), p. 117 et suiv.). On y voit, en effet, au dessus d'une niche deux motifs ornementaux très saillants (petite croix de Malte dans un cadre circulaire emperlé qui s'appuie sur des arceaux entrecroisés). Ces reliefs, qui remontent probablement au Vème siècle, nous font connaître des exemples particulièrement précoces du motif des « boutons » saillants chers aux orfèvres et aux sculpteurs byzantins du moyen âge, et en annoncent aussi les ornements perforés, en commençant par ceux du triptyque de Hahul lui même. Fig. 24, nous rappelons le fond ornementé de quelques-uns des vases en or de Nagy-Szent-Miklos, qui font partie de ce célèbre trésor du IXème siècle et qui a dû être confectionné pour un prince bulgare. Le décor ornemental que nous reproduisons a en commun avec certains des « boutons » de Hahul (fig. 21) qu'on y trouve superposés, un tapis de rinceaux à crochets et une croix formée par de longs fils d'or. Notre fig. 25 rappelle un autre exemple remarquable d'ornements perforés qui est appliqué ici à la décoration de « glands » du célèbre collier byzantino-russe dit de Riazan (aujourd'hui au Musée de l'Oružejnaya Palata de Moscou). Les ornements de ces « glands » se laissent rapprocher de ceux des « boutons » supérieurs de Hahul. Enfin, la fig. 111 représente une vignette peinte byzantine du XIème siècle, qui nous donne une idée de ces tapis de fleurons byzantins que nous voyons à Hahul et sur un certain nombre des plus beaux revêtements byzantins (p. ex. sur certaines icones de Skopje et de Géorgie).

BIBLIOGRAPHIE: N. KONDAKOV et D. BAKRADZE, *Opis pamiatnikov drevnosti v nekotoryh hramah i monastyriah Gruzii*, St-Petersbourg, 1890, p. 31, fig. 14. - KONDAKOV, *Istoria i pamiatniki vizantijskoj emali. Sobranie Zvenigorodskogo*, St-Petersbourg, 1889-1892. - LE MÊME, *Sobranie Botkina*, St-Petersbourg, 1911, pl. 69. - D. GORDEEV, *K voprosu o razgrupirovanii emalej hobulskago oklada*, dans « Mistezvoznavstvo I. Charkov », 1928-1929, pp. 149-169. - CH. AMIRANAŠVILI, *Istoria gruzinskogo iskusstva*, Moscou, 1963, pp. 254-255, pl. 141-143. - G. ČUBINAŠVILI, *L'art du métal forgé géorgien* (en russe), Tbilisi, 1959, figg. 399-401. - RUSUDAN KONIA, *Le triptyque de la Vierge de Khakoul*, Tbilisi, 1972 (en géorgien, résumés russe et français): quelques bonnes reproductions en détails. Pas de description satisfaisante.

9. *BAČKOVO, MONASTÈRE*. REVÊTEMENT D'UNE ICONE DE LA VIERGE DATÉE DE 1310 (ou 1311).

90x62 cm. Fig. 18.

Revêtement en argent doré qui couvre les nimbes, le fond et le cadre. Tandis que le fond est occupé par une longue inscription-dédicace en géorgien, les nimbes et le cadre sont tapissés de rinceaux et d'entrelacs au repoussé, assez plats, aux motifs habituels des revêtements grecs du XIVème siècle. Ce revêtement me semble entièrement grec. Il ne ressemble pas aux revêtements géorgiens du XIVème siècle, et je ne vois qu'un détail qui pourrait parler en faveur d'une tradition géorgienne: le haut du fond est décoré de motifs gravés, procédé qu'on voit sur des revêtements géorgiens du Xème-XIème siècle.
Selon l'inscription du fond, l'icone (ou son revêtement) a été offerte au monastère de Bačkovo, par deux frères, Ignace et Athanase, qui étaient des Géorgiens, mais qui pouvaient être installés dans la région (voir si les terres qui'ils offraient au couvent de Bačkovo en même temps que l'icone, et qui sont évoquées par la même inscription, étaient situées dans les Balkans).
L'inscription de l'épithète donnée à cette icone de la Vierge est grecque, mais incorrecte: Υ (pour Η) ΒΛΑΧΕΡΝΙΩΤΗCΑ. Il est surprenant de trouver cette épithète auprès d'une image du type « Umilenié » (Eléousa).
A l'origine, le revêtement a pu couvrir les mains et les costumes des deux personnages (comme les n[os] 2 et 3). En effet, il semblerait que la peinture ne fait qu'indiquer sommairement les deux figures, et on trouve encore des traces des clous qui avaient servi à fixer le revêtement sur les mains.

BIBLIOGRAPHIE: B. Filov, *Early Bulgarian Art*, Berne, 1919, fig. 33, p. 39. - Kr. Miatev, *A propos de l'iconographie de la Vierge « Umilenié »* (en bulgare avec résumé français), dans « Isvestia » de la Soc. Bulg. d'Archéol., III, p. 166, pl. III. - G. Čubinašvili, *L'art du métal forgé géorgien* (en russe), Tbilisi, 1959, fig. 486.

II. REVÊTEMENTS TYPIQUES DE L'ÉPOQUE PALÉOLOGUE

A. Décor avec reliefs au repoussé (n[os] 10-31)

10. *SKOPJE. MUSÉE:* ANNONCIATION.

Provenance: Ohrid, Église Saint-Clément (anc. Vierge Péribleptos). Vers 1300.

Sur deux icones dont l'une montre la Vierge assise et filant, et l'autre, l'archange Gabriel s'avançant de gauche à droite. Ces deux icones devaient être placées symétriquement de part et d'autre de la porte centrale d'une iconostase. Figg. 26, 27, 28, 29.

a. ICONE DE LA VIERGE.
111,5x68x3,5 cm. Figg. 27-29.

Excellente peinture de la Vierge. Draperies aux plis profonds très plastiques. Malgré des retouches évidentes, le style de ces plis fait penser à la deuxième moitié du XIIIème siècle.
Le revêtement n'a jamais recouvert une partie quelconque du corps de la Vierge et de ses vêtements, ni le banc sur lequel elle siège. Ce revêtement est détérioré à maints endroits, surtout dans la partie inférieure de l'icone, mais aussi ailleurs, sur le cadre, qui présente des lacunes. Le nimbe à forte saillie, tapissé d'ornements floreaux en relief est très postérieur au revêtement, ainsi que les petits cartouches avec le monogramme de la Théotokos et avec la prière d'un donateur (probablement celui qui fit confectionner le nimbe). Ces cartouches sont émaillés. On y lit: ΤΆ CÀ ΠΡΟCΆΓΩ COI ΚΌΡΗ ΠΑΝΑΓΊΑ ΛΈΩΝ ΟΙΚΤΡῸC ΟΙΚῈΤΗC Θ(ΕΟ)Υ ΘΫΤΗC.
« Très sainte Vierge, je te présente ce qui est tien Léon ton humble serviteur prêtre de Dieu ». Plus tardifs encore probablement, deux gros cabochons en verre fixés sur la poitrine de la Vierge.
Le revêtement initial recouvre le fond et le cadre. Le fond est uniformément décoré de rinceaux avec, dans chacun de leurs enroulements, un gros fleurons byzantin (cfr. la vignette peinte fig. 111). Le dessin de ces fleurons varie considérablement. A l'extrêmité inférieure de ce décor, à droite (à gauche le morceau manque), on aperçoit un cratère godronné du fond duquel est sensée sortir la tige des rinceaux. Tout en haut du revêtement du fond, les rinceaux s'écartent pour laisser la place aux mots (lettres au repoussé, allongées et élégantes, sans aucune ressemblance avec les lettres émaillées ci-dessus): Ο ΚΥΡΙΟC ΜΕΤΑ COY, *« le Seigneur est avec toi »*, paroles de l'archange Gabriel adressées à Marie.

La bordure qui sépare le fond de l'icone de son cadre n'est conservée que par fragments. Elle présente une rangée de feuilles d'acanthes dressées. Enfin, le cadre — très détérioré — réunit des reliefs figuratifs et, entre ces reliefs, des surfaces tapissées d'ornements à rinceaux et fleurons. C'est le même ornement que celui du fond, mais repris à une échelle plus petite. Le cadre supérieur présentait cinq médaillons, avec les trois personnages de la Déisis et les parents de Marie, Joachim (médaillon disparu) et Anne. Le cadre inférieur était décoré d'une façon analogue, mais des cinq médaillons, un seul est sur place. Il figure (à droite) le saint évêque Blaise. On voit aussi, (à gauche) mais déplacé, saint André. Des deux autres médaillons on ne voit plus qu'un bord. Sous l'image de saint Blaise apparaît le bord d'une figure nimbée et quelques lettres de son nom. Je crois que ce fragment provient d'un autre revêtement. Quant aux cadres latéraux, on y trouve encore, à leurs places respectives, mais parfois défigurées, les figures debout de dix prophètes qui portaient ou portent encore des phylactères. Sur ces rouleaux étaient inscrits des prophéties, mais ces textes sont à peu près illisibles. On relève les noms des prophètes Samuel, David, Daniel, Zacharias.
Ces petits reliefs, d'une exécution parfaite et d'un style remarquable par l'expression des têtes et des attitudes, sont des chefs d'œuvre de la petite sculpture byzantine. La façon particulière, picturale, par gros plans, de sculpter les têtes barbues et les draperies apparente ces reliefs aux sculptures en marbre de Fener Isa et de Fetiyeh. Malgré les proportions très allongées des personnages (qu'on doit peut-être aux proportions du cadre), on devrait dater ces reliefs et tout le revêtement de 1300 environ.

b. ICONE DE L'ARCHANGE GABRIEL.
111x67,5x3,8 cm. Fig. 26.

Belle figure peinte de l'archange s'avançant vers la droite; geste de l'allocution de la main droite, un bâton dans la main gauche. Morceaux de peinture tombés. Restaurations. Le revêtement recouvre le fond autour de la figure de l'archange et le nimbe, ainsi que le cadre. Le fond de l'icone et du cadre sont décorés des mêmes motifs au repoussé que sur l'icone de la Vierge. Mais de l'inscription du nom de l'archange, sur deux cartouches, il ne reste que les alvéoles qui, à l'origine, servaient à retenir des émaux champlevés (autour des lettres). Le nimbe, ici, contrairement à celui de Marie, est contemporain du revêtement du fond. Il est légèrement saillant et décoré d'un filet de losanges à fleurons sur fond émaillé. Sur le cadre supérieur, un seul relief qui figure l'Hétimasie. Le cadre inférieur a perdu son revêtement. Sur les cadres latéraux, dix anges debout (dont un seul manque); ils sont iconographiquement de deux

types différents. Les uns sont revêtus de la dalmatique et tiennent le labarum et la sphère; les autres ont le costume militaire et tiennent l'épée et son fourreau.

BIBLIOGRAPHIE: N. P. KONDAKOV, *Makedonia* (en russe), pp. 262-270, pl. XI, XIII. - O. WULFF et ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Leipzig, 1925, pp. 132-135. - FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byz. Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne, 1956, pp. 76-78, pl. 87. - S. RADOJČIĆ, V. DJURIĆ, *Icones de Yougoslavie*, pp. 15-19 et 96-97, pl. XXX, XXXI, bibliographie plus complète. Nous abandonnons la datation du XIIème siècle (Kondakov, Radojčić) et pour des raisons du style des draperies peintes et des reliefs du cadre, nous attribuons cette Annonciation à 1300. L'inscription avec le nom Léon est postérieure, de même que l'un des nimbes.

11. *SKOPJE. MUSÉE.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT (au revers: L'ENTRÉE DE LA VIERGE AU TEMPLE).

Provenance: Ohrid, Église de la Vierge Péribleptos (Saint-Clément). 87x68,5x3,2 cm. XIVème siècle. Fig. 30.

Revêtement seulement du côté de la Vierge. Il recouvre le fond de l'icone proprement dite, les deux nimbes et le cadre. Le revêtement est homogène et complet (sauf la partie inférieure, arrachée) et d'une exécution particulièrement soignée. Il doit être contemporain de la peinture qui pourrait remonter à la fondation de l'église éponyme (de la Vierge Péribleptos) d'Ohrid.

Le fond de l'icone et le nimbe de l'Enfant — en dehors de la croix qui le traverse — sont tapissés de très fins rinceaux garnis de fleurons byzantins. Sur ce fond, de part et d'autre de la tête de Marie, dans deux cartouches: † Η ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟϹ. Sur le nimbe de la Vierge, plus saillante, rangée de gros motifs symétriques dont une palmette fendue occupe le milieu.

BIBLIOGRAPHIE: KONDAKOV, *Makedonia* (en russe), pp. 255-257, pl. VII. - LE MÊME, *Ikonografia Bogomateri II*, Petrograd, 1915, pp. 233-235, fig. 55. - FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne, 1956, pp. 77-78, 82, pl. 90, 96. - V. DJURIĆ, *Icones de Yougoslavie*, 1961, pp. 87-88, pl. X.

12. *SKOPJE. MUSÉE.* ICONE DU CHRIST PSYCHOSOSTIS.

Provenance: Ohrid, Église de la Vierge Péribleptos (Saint-Clement). 94,5x70,5x4 cm. Début du XIVème siècle. Figg. 31, 33.

Icone bilatérale (au revers: Crucifiement). Revêtement du côté de l'image du Christ seulement. Revêtement en état de conservation parfait, sauf le cadre inférieur et les bas des cadres latéraux, arrachés. C'est une œuvre homogène qui fait pendant au n° 13.

Le nimbe du Christ, moins saillant que celui de la Vierge sur l'icone qui fait pendant à celle-ci, est tapissé de rinceaux interrompus par la croix inscrite dans le nimbe et par quatre « boutons » décorés, séparés par des compositions géométriques. Le fond de l'icone est décoré d'un filet de « nids d'abeille » garnis de fleurons, avec recours à l'émail champlevé pour les fonds. Sur deux cartouches ronds, le monogramme du Christ et sur deux autres, rectangulaires, dressés, l'épithète de Jésus O ΨΥΧΟCΩϚΗC, avec des lettres sur fond de rinceaux.

Sur le cadre, un fond d'ornements sur surface plane et sur « boutons » (v. fig. 110 un prototype de ces « boutons ») d'un dessin et d'une technique très voisine de ce qu'on voit sur le cadre de revêtement de l'icone de la Vierge Psychosostria. On y retrouve aussi les reliefs de personnages en buste de la plus belle qualité. Avec le même art, on représente cette fois sur le cadre supérieur, l'apôtre saint André entre Pierre et Paul et sur les cadres latéraux, les évangélistes Jean, Matthieu et Marc (l'image de Luc, à droite, a été arrachée et remplacée par un ornement).

BIBLIOGRAPHIE: V. Djurić, *Icones de Yougoslavie*, 1961, qui cite les ouvrages antérieurs, p. 93, pl. XXII.

13. *SKOPJE. MUSÉE.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT PSYCHOSOSTRIA.

Provenance: Église de la Vierge Péribleptos (Saint-Clément) d'Ohrid. 94,5x80,3x3,4 cm. Début du XIVème siècle. Figg. 32, 34, 35, 36.

Icone bilatérale (au revers: l'Annonciation). L'icone, peinture et rêvetement (du côté de la Vierge seulement), est attribuée au début du XIVème siècle. A l'exception du cadre inférieur, arraché, le revêtement est dans un état de conservation parfait. C'est une œuvre homogène qui

recouvre les nimbes, le fond de l'icone proprement dite et le cadre avec la bande qui le relie au fond.

La peinture de l'avers figure la Vierge en buste, l'Enfant sur le bras gauche et les bustes de deux petits archanges. Les nimbes forment des espèces de boudin de forte saillie, mais les ornements à entrelacs qui les couvrent sont assez plats. Ils s'étendent aux « boutons » du nimbe de la Vierge. Il n'y a pas d'ornements sur fond perforé. Le fond de l'icone proprement dite est tapissé d'un seul et même motif: un filet de petits losanges qui renferment chacun un motif cruciforme. C'est sur ce fond décoré que se détachent les cartouches ronds réservés aux noms des personnages et deux cartouches rectangulaires sur lesquels on lit l'épithète de la Vierge Η ΨΥΧΟCΩϚΡΙΑ. Les lettres de cette inscription se détachent sur un fond d'ornements à rinceaux. Tous les ornements, en léger relief, se profilent sur un fond d'émaux champlevés.

Sur le cadre, le revêtement présente des ornements plats, sur des surfaces planes, et des « boutons » saillants, avec des émaux champlevés, comme sur le fond, et un certain nombre de petites sculptures au repoussé, des personnages en buste. Cadre supérieur: au milieu, le Christ, à sa gauche, le patriarche biblique Jacob (« le juste Jacob ») et à sa droite, saint Jean Chysostome (ce relief est déplacé et n'a peut-être pas appartenu au revêtement dans son état primitif). Sur le cadre gauche: Aaron et Gédéon; sur le cadre droit: Ezechiel, Daniel et Habacuc. Le cadre inférieur a disparu. Les reliefs des prophètes, sur cette icone, sont d'un niveau technique et artistique très élevé. Comme les reliefs des cadres de l'Annonciation (n° 10), ils devraient être cités dans chaque histoire de l'orfèvrerie figurative et de la sculpture byzantine de l'époque Paléologue.

BIBLIOGRAPHIE: N. P. KONDAKOV, *Makedonija*, St-Petersbourg, 1909, pp. 253-255, pl. VI. - LE MÊME, *Ikonografija Bogomateri*, Petrograd, 1915, p. 237, fig. 116. - Nombreuses publications dépuis la fin de la première guerre mondiale citées dans V. DJURIĆ, *Icones de Yougoslavie*, 1961, p. 92, pl. XXII.

14. *SKOPJE. MUSÉE.* ICONE DE LA VIERGE HODIGITRIA.

Provenance: Ohrid, Église de la Vierge Péribleptos (Saint-Clément). 97x67x3,3 cm. Revêtement du XIVème siècle. Fig. 37.

Icone bilatérale (revers: Crucifiement). La peinture est attribuée à la deuxième moitié du XIIIème siècle. Le revêtement en argent — qui n'existe que du côté de la Vierge — pourrait être postérieur, probablement du XIVème siècle.

On distingue le revêtement des nimbes de la Vierge et de l'Enfant, et celui du fond et du cadre. Le nimbe de la Vierge est orné d'un rinceau avec des grosses feuilles polylobées, entre deux rangées de perles (du type perforé). Sur le nimbe de l'Enfant, des rinceaux plus fins et moins saillants, et des « boutons » au décor déterioré, sur chacune des branches de la croix du nimbe du Christ. En forte saillie, les inscriptions des noms des personnages et de l'épithète Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ. Le reste de la surface du fond et du cadre est tapissé de fragments de plaquettes d'argent sur lesquelles, au repoussé, sont sculptés divers sujets chrétiens, dont quelques-uns se repètent, par exemple, le trône de l'Hétimasie. Les images de l'Hétimasie entourée d'ornements floraux et géométriques sont fixées soit correctement, soit la tête en bas, soit sur un côté. Elles sont parfois flanquées de bustes de saints. Il est permis de dire que toute cette partie du revêtement est réalisée à l'aide d'un certain nombre de représentations sur des bandes d'argent traitées au repoussé et ornées des mêmes motifs iconographiques et ornementaux. Les petits reliefs du cadre, de la même technique, sont disposés avec plus de soin. On y trouve, superposées, de petites scènes évangéliques séparées les unes des autres par des compositions ornementales. Mais certaines scènes se répètent, telle le Crucifiement ou le Baptême. On y voit aussi la Transfiguration et l'Entrée à Jérusalem.

Les plaquettes du cadre avec ces scènes évangéliques sont accompagnées d'autres qui montrent des bustes de saints superposés. Sur le cadre inférieur, au milieu, une plaquette plus grande avec une Vierge frontale trônant avec l'Enfant, accompagnée de l'épithète: Η ΕΠΙCΚΕΨΙC.

Ce sont les motifs ornementaux entre les scènes évangéliques (composition à bandes entrecroisées), dont on retrouve d'autres répliques sur les icones n° 7 et suiv., qui nous invitent à dater ce revêtement du XIVème siècle.

BIBLIOGRAPHIE: Kondakov, *Makedonija*, pp. 257-260, pl. IX. - Le même, *Ikonografija Bogomateri II*, pp. 102, 209-211 - W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne, 1956, pp. 55, 56, pl. 54. - M. Corović-Ljubinković, *Les icones d'Obrid*, Belgrad, 1953, pl. 4. - V. Djurić, *Icones de Yougoslavie*, pp. 84-85, pl. III.

15. *SKOPJE. MUSÉE.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT.

Provenance: Ohrid, Église Saint Nicolas Bolnički. 91x53x4,5 cm. Fin du XIVème-début du XVème siècle. Fig. 38.

La peinture (image déteriorée et restaurée) figure la Vierge en buste, l'Enfant sur son bras gauche. L'image se distingue de l'Hodigitria habituelle par l'attitude de Marie qui est tournée à droite, et la position de l'Enfant dont l'avant-corps et le visage sont également tournés à droite.
Le revêtement — homogène — recouvre le fond de l'icone, les deux nimbes et le cadre. Le tout est tapissé de rinceaux fins d'un relief très faible, avec fleurons byzantins et quelques « boutons » plus saillants avec nœuds d'entrelacs. Sur le nimbe de Marie, dans trois médaillons, les symboles des évangélistes: un ange, un lion et, à la place de l'aigle habituel, un aigle bicéphale. Sur le cadre, trois figures de prophètes, très maladroites.
La partie inférieure du cadre de droite a été remplacée par un fragment d'un cadre d'une autre icone, d'un travail plus soigné: bustes de trois saints évêques dans des médaillons, séparés par de beaux rinceaux à fleurons byzantins. Le revêtement de l'icone de saint Nicolas (n° 28) fait pendant à celui-ci.
Ce dernier morceau excepté, le revêtement est plus rustique que la plupart des autres provenant d'Ohrid. Je l'attribuerai à la fin du XIVème ou au début du XVème siècle.

BIBLIOGRAPHIE: KONDAKOV, *Makedonija*, pp. 260-262, pl. 8. - WULFF et ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Leipzig. 1925, pp. 220-222. - DJURIĆ, *Icones de Yougoslavie*, p. 95, pl. XXVIII (renversés), avec bibliographie plus complète.

16. *FREISING EN BAVIÈRE. TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE.* ICONE DE LA VIERGE EN PRIÈRE.

27,8x21,5x1,5 cm. XIIIème siècle (?). Figg. 39 à 41.

L'icone se trouve à Freising depuis 1440, après avoir séjourné à Milan, offerte par un empereur byzantin non précisé au duc Gian Galeazzo (1378-1402). Le revêtement porte une longue dédicace dans un style très fleuri qui donne le nom de celui qui commanda cette oeuvre: Manuel Disypatos, « Kanstrisios » et « Lévite » (voir ci-dessous). L'auteur d'une monographie consacrée à cette icone, Kalligas, l'a identifié avec le métropolite de Salonique du même nom (1235-1261). A vrai dire, ceux des

revêtements qui se laissent dater et qui, à bien des égards, s'apparentent au revêtement de Freising, tendent à suggérer pour celui-ci une date plus tardive (dernière moitié du XIVème siècle). Mais il serait risqué de se fier à ces ressemblances, qui d'ailleurs ne concernent qu'un petit nombre d'exemples. C'est pourquoi, pour l'instant, nous maintenons la datation de ce revêtement du milieu du XIIIème siècle.

Toutes les parties du revêtement ne remontent pas nécessairement à la même date. Aussi, on a remarqué très justement que la plaque du fond a dû être quelque peu altérée pour être enfermée dans le cadre qu'on y trouve actuellement. Mais cela put tenir à une maladresse de l'orfèvre. En effet, il est certain que la bordure ajourée qui sert de passage du fond au cadre est contemporaine de celui-ci. A preuve l'identité des ornements ajourés sur cette bordure et sur les plaques du cadre qui supportent des médaillons émaillés. Les rinceaux entrenoués qu'on trouve, sur la bordure et sur le cadre, parlent en faveur d'une exécution simultanée de l'une et de l'autre; ce qui est confirmé par l'identité de la tresse qui suit des deux côtés la bordure et entoure les motifs ronds (médaillons émaillés) et rectangulaires du cadre. En revanche, les ornements en très léger relief qui recouvrent le fond de l'icone et le nimbe semblent être d'une inspiration différente, et il en est de même des motifs sur fond perforé qui complètent le décor du nimbe. Il ne serait pas impossible que cette partie centrale du revêtement ne soit pas contemporaine du revêtement du cadre. Mais s'agit-il d'une différence de date — qui ne pourrait être que très légère — ou de deux parties distinctes d'un ensemble décoratif unique ? On ne saurait tirer d'arguments chronologiques des légères différences dans le tracé des lettres (par exemple de l'A, du M) dans l'épithète de la Vierge qu'on lit sur le fond de l'icone Η ΕΛΠΙC ΤΩΝ ΑΠΕΛΠΙCΜΕΝΩΝ et dans la dédicace du cadre.

Enfin, les images en émail cloisonné (Hétimasie entre deux archanges, Pierre et Paul, Georges et Démétrios, Cosme et Damien, Pantéléimon) sont d'une facture et d'un style qui rappellent davantage des œuvres du même art antérieur au revêtement. Ces médaillons émaillés, fixés chacun par deux clous, pourraient remonter au XIIIème siècle. On sait que ce genre de petits disques étaient fabriqués indépendamment de l'objet sur lequel ils allaient être fixés. Mais cette antériorité des émaux pourrait être faible, car le choix raisonnable des sujets suppose un travail destiné à la présente icone. Tout compte fait, le revêtement de Freising se présente comme un ensemble bien équilibré qui obéit à une inspiration unique. Si la date suggérée par l'identification du donateur est bonne, le revêtement de Freising est l'exemple le plus ancien connu d'un genre de revêtement qui sera à la mode, à Byzance, pendant toute la période Paléologue. C'en est en tout cas un excellent exemple.

Dédicace inscrite sur le revêtement de l'icone de Freising:

† Ψυχῆς πόθος, ἄργυρος καὶ χρυσὸς τρίτος
σοὶ τῇ καθαρᾷ προσφέρονται Παρθένῳ.
Ἄργυρος μέντοι καὶ χρυσοῦ φύσις ὄντως
δέξαιντο ῥύπον ὡς ἐν φθαρτῇ οὐσίᾳ.
Ἐκ δὲ ψυχῆς ὁ πόθος ὢν ἀθανάτου,
οὔτ' ἄ[ν] σπίλον δέξαιτο, οὔτε μὴν τέλος.
Κἂν γὰρ λυθῇ τὸ σῶμα τοῦτ' Ἅδου τόπῳ,
τοῦ τῆς ψυχῆς οἴκτου σὲ δυσωπῶν μένει.
Κανστρίσιος ταῦτά σοι προσφέρων λέγει
Μανουὴλ Δισύπατος τάξει λεβίτης.
Καὶ ταῦτα δέξαι συμπαθῶς, ὦ Παρθένε,
τὸν ῥευστὸν τοῦτον ἀντιδιδοῦσα βίον,
ταῖ[ς σαῖ]ς διελθεῖν ἀνώδυνον πρεσβείαις,
ὡς ἡμέρας δείξειας καὶ φωτὸς τέ[λος].

Traduction:

« Le désir de l'âme, l'argent et — en troisième — l'or
Te sont offerts, très pure Vierge.
Cependant l'argent et l'or peuvent être entachés
Comme tout ce qui est de la matière périssable.
Tandis que le désir qui vient de l'âme immortelle
Ne peut ni être entaché ni prendre une fin.
Le corps peut se dissoudre dans le Hadès,
L'âme continue (à exister) et t'adresse la prière.
C'est ce que dit, en te consacrant ceci (l'icone)
Manuel Disypatos, maître des vêtements, du rang des
Lévites. Accepte le gracieusement, ô Vierge, et donne pour cela
que nous traversions cette vie passagère
sans souffrances grâce à ton intercession
jusqu'à ce que tu montres la fin du jour et de la lumière ».

[Le dernier vers, d'après la reconstitution proposée par M. Manoussacas, que je remercie de l'avoir suggérée].

BIBLIOGRAPHIE: MARINOS KALLIGAS, Φορητὴ εἰκὼν ἐν Freising, dans «Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς», 1937, pp. 501-506. - CHR. WALTERS, *Beobachtungen am Freisinger Lukasbild*, dans « Kunstchronik », 17, 1964, pp. 85-91.

17. *FERMO. CATHÉDRALE.* ICONE DE LA VIERGE EN PRIÈRE.

En buste coupé à la hauteur des épaules et tournée à droite. Revêtement en argent doré. XIIIème siècle (?). Fig. 42.

Le revêtement recouvre le cadre de l'icone, le fond autour de l'image peinte de la Vierge et de deux petits archanges qui la flanquent, ainsi que leurs nimbes. Le fond est tapissé de rinceaux avec fleurons byzantins, en relief au repoussé. Des cartouches en argent non doré sont superposés à ce fond ornementé. Ils portent le monogramme de la Théotokos et les noms Michel et Gabriel des archanges, sur fond bleu clair émaillé. Tandis que les petits nimbes des archanges sont décorés de rinceaux perforés, le nimbe de la Vierge est la partie la plus soignée du revêtement. On y trouve des motifs à rinceaux au repoussé, d'un relief plus accusé que sur le fond de l'icone, six gros « boutons » plus saillants ornés de nœuds d'entrelacs à relief plat et, entre ces « boutons », des groupes de deux petits « boutons » en losanges que décorent des rinceaux ajourés.

Entre le fond de l'icone et son cadre court une étroite bande bisautée réservée à une longue inscription. Je n'ai pu lire que ceci: (partie gauche) ΑΥΤΗ Δ'ΕΜΕ ΠΛΑΤΥΝΟΝ ΕCΤΕΝΟΜΕΝΟΝ ...... ΛΥΚΗΝ CΧΟΙΝΟΙC ΤΩΝ ΣΩΝ ΘΑΥΜΑΤΩΝ Π....CΩ ΠΝΕΥΜΑΤ. ΤΑΣ.....; (partie supérieure) ΟΥΔΕΝ ΤΙ ΚΑΙΝΟΝ ΕΙ ΒΡΑΧΥC ΘΕΙΟC ΤΟΠΟC ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ ΦΕΡΕΙ CΑΙ (sic) ΤΗΝ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΝ.

Le cadre est décoré avec soin. On y trouve, alternant, douze petits reliefs au repoussé qui représentent les douze fêtes principales de l'année: Annonciation, Nativité, Purification, Baptême, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Crucifiement, Transfiguration, Anastasis, Ascension, Pentecôte, Dormition; des plaquettes rectangulaires décorées d'entrelacs-rinceaux à relief plat, et d'étroites bandes transversales occupées par des motifs ajourés à rinceaux. Ce dernier motif est particulier à ce revêtement.

À ma connaissance, le revêtement de cette icone n'a jamais fait l'objet d'une publication soignée qu'il mériterait amplement. Il se laisse rapprocher de plusieurs revêtements connus parmi les meilleurs. Les reliefs plats du rinceau-entrelac s'apparentent aux motifs analogues de l'icone de la Vierge Psychosostria de Skopje (n° 13), que nous datons du début du XIVème siècle; le fond aux fleurons byzantins fait penser au tapis ornemental autour des deux personnages de l'Annonciation, également à Skopje (n° 10) et qui remonterait à la deuxième moitié du XIIIème siècle; enfin, les rinceaux ajourés sont à peu près les mêmes que sur le revêtement de l'icone de Freising (n° 16) qui daterait du milieu du XIIIème siècle. En tenant compte de ces rapprochements, je daterais le revêtement de Fermo de la deuxième moitié du XIIIème siècle. La tête

de la Vierge fait penser aux peintures murales de Mileševo en Serbie occidentale (vers 1230).

BIBLIOGRAPHIE: A. BANK, *L'argenterie byzantine des Xème-XVème siècles* dans « Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina », Ravenne, 1970, p. 351 et fig. 3 (peu distincte): quelques mots de description du revêtement de Fermo; pas d'étude ni de bibliographie. Date proposée: début du XIVème siècle.
Notre reproduction remonte à une photographie du Gabinetto Fotografico Nazionale à Rome, qui nous a été procurée par le professeur G. Ansaldi. Nous l'en remercions bien vivement.

18. *MOSCOU. GALERIE TRETIAKOV.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT.

Inv. nº 27222. Portraits des donateurs sur le cadre. 40x32 cm. Revêtement de la fin du XIIIème siècle. Figg. 43, 44 a-b.

Un des revêtements d'art les mieux conservés. Il s'étend aux nimbes, au fond et au cadre. La Vierge, l'Enfant et les bustes des deux angelots au dessus du groupe central sont peints et entièrement visibles. Peinture byzantine du XIIIème siècle, retouchée en Russie. Les nimbes et le fond sont faits avec une seule feuille d'argent et tapissés d'ornements semblables: rinceaux fins avec gros fleurons byzantins. Mais sur les nimbes, ces motifs se détachent sur un fond perforé, tandis que ailleurs, ils sont traités au repoussé sur fond plat. La technique du perforé revient sur le bord du cadre et sur les « boutons » légèrement saillants qui décorent le cadre. Les motifs sculptés au repoussé sont repassés au ciseau pour en préciser et enrichir la forme plastique. Les « boutons » ont pour décor ornemental des nœuds très serrés de bandes entrelacées. Entre eux, le cadre est décoré de savants motifs de rinceaux-entrelacs, et d'un certain nombre de reliefs figuratifs. Sur le haut du cadre, on voit une Hétimasie et les bustes des apôtres Pierre (absent) et Paul en prière; sur les côtés, ce sont les bustes des quatre évangélistes, tous inclinés vers la Vierge, et les saints Cosme et Damien, vus de face. Le cadre inférieur présente, au milieu, le buste frontal de saint Pantéléimon; et aux angles, les figures debout des donateurs en prière. On remarquera que ces derniers se sont fait entourés des trois saints guérisseurs. Les ornements et les reliefs figuratifs sont d'un art consommé et d'une technique on ne peut plus soignée (voir, par exemple, les ornements gravés sur les costumes et le couvre-chef des donateurs, ou les boucles d'oreille et la coiffure de la donatrice).
L'épithète de la Vierge Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ figure sur deux tablettes reservées

dans la feuille du revêtement du fond, de part et d'autre de la tête de Marie. Auprès des donateurs, Constantin Acropolite et sa femme, Marie Tornikina Acropolitissa, on lit: Ο ΔΟΥΛΟϹ ΤΟΥ ΧΥ ΚΩΝϚΑΝΤΊΝΟϹ Ο 'ΑΚΡΟΠΟΛΊΤΗϹ. - ΜΑΡΊΑ ΚΟΜΝΗΝΗ ΤΟΡΝΙΚΊΝΑ Η 'ΑΚΡΟΠΟΛΊΤΙϹϹΑ. On ne connait pas les dates de naissance et de la mort de ces deux personnages. Mais on connait celles du père de Constantin Acropolite, Georges Acropolite, le chroniqueur byzantin qui avait vécu entre 1220 et 1282. Le revêtement commandé par son fils remonte donc probablement à la seconde moitié du XIIIème siècle. D'ailleurs, le revêtement auquel s'apparente le plus celui de Constantin Acropolite est celui de Freising qui se laisse dater du milieu du XIIIème siècle. Quant au style des petites sculptures et notamment des têtes des saints et des donateurs, elles n'ont certes pas les qualités d'expression et de vie qui distinguent les petits reliefs analogues sur les cadres de l'Annonciation, du Christ et de la Vierge (n[os] 10, 12 et 13) du Musée de Skopje, mais ils relèvent du même art et nous en donnent une version plus artisanale. Mais l'art est le même et cela se voit mieux si on considère la tête du donateur: l'essai de traduire un visage individuel est évident. Les petites sculptures de cette icone sont de précieux témoins du style des toutes premières œuvres Paléologues ou d'œuvres qui les avaient précédé immédiatement (un peu comme les fresques de Boïana, qui datent de 1259).

BIBLIOGRAPHIE: LIHAČEV, *Materialy dlia ist. russk. ikonopisainija*, St-Pétersbourg, 1906, pl. VIII, n° 12. - KONDAKOV, *Izobraženie russkoj kniažeskoj semji*, St-Pétersbourg, 1906, pp. 80-84. - LE MÊME, *Istoričeskoe značenie italo-grečoskoj ikonopisi. Izobraženija Bogomateri*, St-Pétersbourg, 1911, p. 108, fig. 246. - LE MÊME, *Ikonografija Bogomateri II*, pp. 201, 203, fig. 93. - ANTONOVA et MNEVA, *Katalog drevne-russkoj živopisi* (de la Galerie Tretiakov). I. Moscou, 1963, pp. 262-263, pl. 172 (la date proposée — « fin du XIVème » — se rapporte aux repeints russes de l'image de la Vierge).

19. *MOSCOU. ORUŽEJNAYA PALATA.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT.

Inv. n° 15461. 38x29,5 cm. XIVème siècle. Fig. 45.

Revêtement complet et bien conservé. Argent aux reliefs au repoussé. Le Catalogue attribue la peinture de cette icone à la Serbie, en faisant suivre cette attribution par un point d'interrogation. Personnellement, je crois que la peinture, tout comme le revêtement, sont grecs, d'un art un peu archaïsant (v. *infra*) et maladroit (petits reliefs du cadre). Une

rangée de grosses perles suit le bord de l'image peinte, tandis que d'autres perles tapissent le maphorion qui recouvre la tête de Marie. Ce décor de perles a dû être ajouté en Russie, à une date plus ou moins tardive. La peinture et le revêtement remontent sûrement au XIVème siècle.
Le fond de l'icone, ainsi que les nimbes — à peine plus saillants — sont tapissés de rinceaux avec de gros fleurons de type byzantin courant. C'est un trait d'archaïsme: ce décor figure au début du XIIème siècle, sur le revêtement de Hahul (notre n° 8) et sur de nombreuses vignettes des manuscrits, à partir du milieu du Xème siècle. Nous le retrouvons encore sur les deux icones de l'Annonciation à Ohrid qu'on date du XIIIème siècle (n° 10). La présente icone que je crois un peu plus tardive, le maintient au XIVème; mais c'est exceptionnel. A côté de ce tapis de fleurons, un détail semble novateur: c'est l'indication de l'épaisseur de la croix dans le nimbe de l'Enfant (contour dédoublé de cette croix, d'un côté seulement). La date avancée de l'œuvre se manifeste dans l'emploi d'un certain genre d'ornements qui apparaissent sur le cadre, entre les petits reliefs figuratifs: un « bouton » saillant rempli de bandes entrelacées formant un nœud compliqué, et des rinceaux qui se terminent par de gracieuses feuilles trilobées et pointues. L'interprétation sommaire des feuilles antiques sur la bordure du cadre témoigne aussi d'une époque avancée. Mais ce sont surtout les petites scènes de la vie de la Vierge, sur le cadre, qui sont d'un style Paléologue évident, qui nous invitent à dater ce revêtement du XIVème siècle (voir surtout les architectures développées dans l'espace, autour des personnages). En voici les sujets: cadre supérieur — en dehors du cycle mariologique — une Hétimasie flanquée de deux archanges; sur les trois autres côtés du cadre (l'ordre des scènes n'est pas celui des événements représentés): Naissance de Marie, Rencontre de Joachim et Anne à la Porte Dorée, Prière de Joachim, Prière d'Anne, le Grand Prêtre remet à la jeune Marie le bâton fleuri, l'Entrée de Marie au Temple, Joachim et Anne caressent l'enfant Marie.
Parmi les inscriptions grecques qui accompagnent ces reliefs, je lis: Ἡ γέννησις τῆς Θεοτόκου. - Ὁ ἀσπασμὸς - Ἡ προσευχὴ τοῦ Ἰοακὶμ - Ἡ προσευχὴ Ἁγίας Ἄνας.

BIBLIOGRAPHIE: Kondakov, *Ikonografija Bogomateri II*, 1915, p. 203, fig. 94. - L. V. Pisarskaya, *Pamjatniki viz. iskusstva V-XV vekov. Gos. Oružejnava Palata*, Moscou, s. d., pp. 17-18, pl. XVIII.

20. *MOSCOU. GALERIE TRETIAKOV.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT.

Inv. n° 12724. 39x33 cm. Revêtement du XIII-XIV siècle. Fig. 46.

Beau revêtement complet et riche qui couvre le fond autour de l'image de la Vierge et de l'Enfant, les nimbes et le cadre. Le tout est revêtu d'argent couvert d'ornements au repoussé, avec des fonds partiellement perforés. Le fond de l'icone proprement dite a pour décor une composition ornementale originale, faite de cercles entrecroisés qui forment des fleurons à quatre pétales disposés en croix. En réserve sur ce fond, quatre plaquettes rectangulaires pour les noms de la Théotokos et l'Enfant. Ces inscriptions sont assez effacées; à gauche en bas, je lis la fin du mot (МОЛЕБНИКА). Il s'agit probablement d'inscriptions grecques maladroitement transformées en inscriptions slaves. Les nimbes sont décorés de rinceaux et de nœuds de bandes sur fond perforé, sauf pour la croix du nimbe de l'Enfant qui reproduit, au repoussé, des cabochons. Tresse à fond perforé tout le long de la bande qui lie le fond de l'icone à son cadre. Ce dernier, qui comporte de grands et de petits « boutons » saillants, est décoré principalement de rinceaux sur fond perforé. C'est le cas de tous les « boutons » et des cadres du haut et du bas sur toute leur étendue; tandis que les cadres latéraux, en dehors de « boutons », présentent des tapis d'ornements au repoussé. Ici ce sont des enroulements de rinceaux occupés par des fleurons du type byzantin posés en diagonale. Les parties perforées de ce revêtement s'apparentent de très près aux revêtements du XIIIème ou du début du XIVème siècle, n°s 16 et 18 sur l'icone de Freising et sur celle de la Galerie Tretiakov inv. 27222, avec les portraits des donateurs. Le présent revêtement offre la version la plus belle et la plus riche de ce groupe. C'est un chef d'œuvre de l'orfèvrerie purement byzantine du début de l'époque Paléologue.
Les spécialistes des icones russes reconnaissent dans la peinture de cette icone une œuvre du XIVème siècle de « l'école de Moscou ». Cette peinture a dû remplacer celle, byzantine, à laquelle ce beau revêtement avait été destiné.

BIBLIOGRAPHIE: Antonova et Mneva, *Katalog drevne-russkoj živopisi*, I, p. 246, n° 210 avec fig. (peinture seulement).

21. *MONT-ATHOS. VATOPÉDI.* ICONE DE LA VIERGE HODIGITRIA.
Revêtement du XIVème siècle. Figg. 47 à 52.

Le revêtement laisse apparaître la peinture (mal conservée) qui représente la Vierge jusqu'à la taille et l'Enfant qu'elle tient sur son bras gauche (tête de l'Enfant repeinte), ainsi que les figures de deux angelots. Le revêtement s'étend au fond de l'icone, aux nimbes et au cadre. Le fond est tapissé de petits motifs de lys juxtaposés. Ils sont gravés et se détachent sur des creux remplis d'émaux champlevés plats ou de la mastique. Sur ce fond, resserrées dans la même feuille d'argent, deux plaquettes rectangulaires, avec ΜΡ ΘΥ Η ΟΔΗΓΗΤΡΗΑ. Lettres gravées remplis d'émail champlevé ou de nielle. Deux plaquettes rondes avec les lettres Ο ΑΡΧ (ΑΓΓΕΛΟC) ΓΑΒΡ(ΙΗ)Λ plus haut, à droite.
Motifs serrés aux extrémités inférieures du revêtement du fond. Les nimbes présentent des rinceaux très fins à fond perforé et des « boutons » ornés d'entrelacs, les uns en relief au repoussé, et les autres (que je crois postérieurs), plats et niellés. Entre le fond et le cadre, tresses aux repoussé. Le revêtement du cadre est intacte sur trois côtés, le haut et les deux côtés latéraux. On y voit, en haut, les images au repoussé de l'Annonciation, du Baptême et de la Purification, séparés par quatre plaquettes ornementées comme le fond de l'icone, et par deux plaquettes décorées au repoussé (sur chacune cinq « boutons » saillants et ornementés, aux nœuds d'entrelacs), et par des rinceaux entre ces « boutons ». Sur chacun des deux côtés, des scènes évangéliques: Nativité, Résurrection de Lazare. Descente aux Limbes, à gauche; Entrée à Jérusalem, Crucifiement, Transfiguration et Pentecôte, à droite. Elles sont séparées par des plaquettes à cinq « boutons » saillants, les mêmes que sur le cadre supérieur.
Les petits reliefs évangéliques sont d'une excellente exécution, les personnages généralement trapus (sauf pour les scènes du haut), dynamiques, au mouvements rapides qui forment des plis profonds sur les draperies. Quelques architectures. Espace représenté comme dans les peintures Paléologues. Personnages et scènes désignés par des inscriptions.
La partie inférieure du cadre a disparu et a été maladroitement remplacée par une large bande en argent couverte d'une inscription de six lignes (celle du bas est en partie coupée). Interrompue, en son milieu par une plaquette rectangulaire avec l'image au repoussé d'un saint (cf. Vatopédi, icone du Christ n° 25 et icone de Freising n° 16).
Je me suis heurté à de sérieuses difficultés en essayant d'établir le texte complet de cette inscription. Je me suis alors adressé à mon ami, le professeur Ihor Ševčenko, qui a bien voulu me prêter son concours. Voici

les conclusions de son enquête que je reproduis intégralement en conservant le langue anglaise de la traduction de M. Ševčenko et des commentaires qu'il m'a communiqués.

Transcription de l'inscription

lignes à gauche

2 † ΟΥΔΕ ΦΥΣΙΣ ΕΧΟΥΣΙ ΤΗΝ ΣΧΕΣΙΝ ΜΙΑΝ
4 ΤΗΝ ΑΡΙΑΝΗΤΙΣΑΝ Η ΚΛΗΣΙΣ ΧΑΡΙΣ
6 ΑΛΛΑ ΤΟΝ ΑΓΝΟΝ ΤΗΣ Θ(ΕΟ)Υ ΝΥΜΦΗΣ ΤΗΠΟΝ
8 ΕΡΩΤΗ ΚΟΣΜΗΣΑΣΑ ΚΕ ΧΡΥΣΑΡΓΥΡΟΥ
10 ΓΕΝΟΙΤΟ ΛΟΙΠΟΝ ΤΕΣ ΑΔΕΛΦΕΣ Η ΧΑΡΙΣ
12 ΒΙΟΥ ΤΕ ΣΥΝΤΗΡΗΣΙΣ ΑΣΦΑΛΕΣΤΑΤΗ

à droite

1 † ΟΥΚ ΑΡΑ ΠΑΣΑ ΧΑΡΙΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΧΑΡΙΣ
3 ΤΗΝ ΣΥΓΓΟΝΟΝ ΓΑΡ Η ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΙΝΑ
5 ΟΥΚ ΑΠΟ ΚΟΙΝ(ΩΝ) ΔΕΞΙΟΥΤΕ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ
7 ΟΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΦΑΛΑΓΓΕΣ ΟΚΝΟΥΣΙ ΒΛΕΠΗΝ
9 ΔΙΔΩΣΙ ΑΥΤΗ ΖΩΠΥΡΟΝ ΦΙΛΤΡΟΥ ΞΕΝΟΥ
11 [.......] Σ ΕΥΣΤΟΡΓΙΑΣ.

Pour comprendre cette inscription, il faut: a) intervertir les deux plaques, celle de droite devant précéder celle de gauche; b) lire à la suite les mots qui figurent sur les deux plaques interverties, ligne par ligne, soit dans cet ordre: (lignes) 7, 1, 8, 2, 9, 3, 10, 4, 11, 5, 12, 6.
L'interversion a dû se produire lors d'une restauration de l'icone, à une époque postérieure (voir la perte d'une partie de la dernière ligne, ainsi que la disparition de la scène d'une fête, entre les plaques).
L'inscription est contemporaine de l'icone.

Texte reconstitué et transcrit selon l'orthographe normalisée.

Οὐκ ἄρα πᾶσα χάρις ἀνθρώπου χάρις
οὐδὲ φύσις ἔχουσι τὴν σχέσιν μίαν (1).
Τὴν σύγγονον γὰρ ἡ Παπαδοπουλίνα,
τὴν Ἀριανίτισσαν, ᾗ κλῆσις Χάρις (2),
οὐκ ἀπὸ κοινῶν δεξιοῦται πραγμάτων,
ἀλλὰ τὸν ἁγνὸν τῆς Θ(εο)ῦ νύμφης τύπον,
ὃν ἀγγέλων φάλαγγες ὀκνοῦσι βλέπειν,
ἔρωτι (3) κοσμήσασα ἐκ χρυσαργύρου,
δίδωσι αὐτῇ ζώπυρον φίλτρου ξένου

γένοιτο λοιπὸν ταῖς ἀδελφαῖς ἡ χάρις,
[lacune de huit syllabes] ς εὐστοργίας (4)
βίου τε συντήρησις ἀσφαλεστάτη.

Traduction anglaise du texte reconstitué:

« Not all grace is grace of man,
Nor do natures have only one kind of relationship;
For Papadopoulina honors her sister
Arianitissa, whose name is Grace,
Not with some ordinary object [or: *with some object which they held in common*];
rather, she gives her, as a sparle (?) of a
wondrous love, a chaste representation of
the bride of Christ, a representation
which the angelic hort hesitate to behold,
having lovingly adorned it with gold and silver.
May now grace descend upon the sisters
. . . of contentment [better: *great love*]
and the most secure preservation of life ».

Observations on the inscription

1. The meaning of the two first lines is no clear to me; in any case, the allusions are to the technical terms of christological and philosophical texts. Χάρις (gratia) is opposed to φύσις (natura) and φύσις to σχέσις (relationship, a philosophical and theological term). - Furthermore I am not sure whether one should normalize φυσης into φύσις or φύσεις. I prefered the latter.
2. Arianitissa's name is Χαριτώνυμος. The pen is on the Hebrew etymology. It is common. This means that it could have been: a) Χάρις, b) Ἰωάννα, c) Ἄννα.
3. ἔρωτι is a dubious reading: I have to assure that P was badly struck and turned out to be I.
4. εὐστοργία is not in Liddel-Scott or Lampe, but the meaning « love, great love » seems assured.

(Fin du texte de I. Ševčenko)

Tirant parti de l'enquête de I. Ševčenko, dans toutes ses parties, je propose ci-dessous une version française du même texte. Cette version n'a d'autre prétention que d'approcher le sens de ce texte maniéré en faisant appel à des termes français.

« Toute grâce n'est pas grâce humaine, ni toutes les natures ont les mêmes rapports (entr'elles). Car Papadopoulina honore sa soeur Arianitissa, dont le nom est Grâce, non pas par quelqu'objet ordinaire. Mais elle lui offre, comme une étincelle d'un amour merveilleux, une chaste image de la fiancée de Dieu, celle que les phalanges d'anges n'osent pas regarder, (image qu') elle orne amoureusement d'or et d'argent. Que la Grâce descende maintenant sur les (deux) soeurs . . . grand amour, et leur serve à la plus sûre conservation de la vie ».

22. *MONT-ATHOS. VATOPÉDI.* PETITE ICONE EN MOSAÏQUE DU CRUCIFIEMENT.

Début du XIVème siècle. 19x16 cm. sans cadre. Figg. 53 à 59.

Encadrement avec relief au repoussé très soigné et bien conservé (à l'exception d'un remaniement, v. ci-dessous). On y trouve douze petites scènes évangéliques séparées les unes des autres par d'étroites plaquettes ornementées. Entre l'icone et ce cadre sculpté, une rangée de feuilles d'acanthe dressées. Le tout est homogène et remonte à l'époque de la confection de l'icone. Le style dynamique et dramatique des petites scènes, les personnages (la Vierge de l'Ascension), les architectures posées de biais et qui suggèrent l'espace au milieu duquel se joue l'action, dans plusieurs de ces scènes, font de celles-ci une œuvre certaine du style des Paléologues, à ses débuts. Liste des scènes: Annonciation (deux fois) (le relief du haut à gauche provient d'une autre œuvre, tandis que l'Annonciation du présent encadrement a été transportée en bas à droite, pour des raisons qu'on ignore; la place que l'Annonciation initiale occupe actuellement est celle de la Dormition; cette dernière a été fixée là où on la trouve maintenant, pour remplacer un Crucifiement qui manque), Nativité, Purification, Baptême, Transfiguration, Entrée à Jérusalem, Résurrection de Lazare, Descente aux Limbes, Ascension, Pentecôte, Dormition de la Vierge. Les scènes se suivent dans l'ordre chronologique, sauf pour les scènes de la Descente aux Limbes placée avant la Résurrection de Lazare.

Les ornements sont d'un genre particulier. Ce sont des tapis de rinceaux très fins à multiples enroulements, mais dépourvus de feuilles ou de fleurons. Une partie de ces rinceaux remplit des motifs polylobés et pointus aux extrémités (cf. les losanges avec arc en accolade sur le cadre de l'icone du Christ, à Vatopédi, n° 25), qui se suivent le long des plaquet-

tes ornementées et qui sont en légère saillie par rapport au fond qui les entoure. Cet ornement original, aux motifs « dématérialisés », menus et plats, fait l'effet d'une imitation d'un modèle musulman, cfr. E. KÜHNEL, *Islamische Kleinkunst,* Berlin, 1925, figg. 31, 33 (reliures) et 127 (boucle de ceinture).
Comme l'icone qu'il entoure, l'encadrement semble remonter au début du XIVème siècle.

BIBLIOGRAPHIE: KONDAKOV, *Afon* (en russe), pp. 109-112, pl. XIII. - FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei,* pl. 75 et p. 66. - F. DÖLGER, *Mönchsland Athos,* pl. 76.

23. *MONT-ATHOS. VATOPÉDI.* PETITE ICONE EN MOSAÏQUE DE SAINTE ANNE AVEC L'ENFANT MARIE.
25x20 cm. Début du XIVème siècle. Fig. 60.

Encadrement en argent doré avec relief au repoussé de qualité moyenne. La décoration de ce cadre présente une alternance de petits reliefs figuratifs et de motifs ornementaux. Ceux-ci, tous les mêmes, offrent un « bouton » saillant garni d'un nœud d'entrelacs complexe et, autour de lui, des entrelacs à fleurons; le tout est encadré de fils de perles perforées. Les reliefs figuratifs présentent, en haut, l'Hétimasie et les bustes de deux archanges, et sur les côtés, deux saints debout, Joachim et Joseph, le fiancé (μνήστωρ) de la Vierge. En bas, les bustes de trois apôtres: Thomas, Jacques et un apôtre dont je ne déchiffre pas le nom. Les amples draperies des personnages debout et toutes les têtes suggèrent le style Paléologue à ses débuts (cfr. les sculptures en marbre des apôtres et des saints à Fener Isa et à Fetiyeh). Contrairement à ce qu'on voit généralement, ce sont les ornements qui, techniquement, sont les moins réussis.
Entre l'icone et le cadre, bordure décorée d'une tresse banale qui confirme ce qu'on vient de noter sur les ornements de cet encadrement.

BIBLIOGRAPHIE: KONDAKOV, *Afon* (en russe), pp. 113-114, pl. XII. - FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei,* pl. 74, p. 64.

24. *GALATINA, PROVINCE DE LECCE (APULIE). EGLISE SAINTE-CATHERINE.* ICONE EN MOSAÏQUE DU CHRIST.
24x15,5 cm. (avec cadre) et 15x6,8 (sans cadre).

Le Christ est figuré debout, sur un *suppedaneum*; il bénit et tient un Evangile. Le revêtement, en argent doré, ne recouvre que le cadre, qui est légèrement en surplomb par rapport à la mosaïque. La bordure intérieure du cadre et le cadre sont décorés de motifs sculptés au repoussé. Ce sont partout des médaillons remplis par des rosaces de dessins différents. A l'origine, le décor du cadre comportait six plaquettes carrées ornées de reliefs ou d'émaux, qui ont été arrachées.

BIBLIOGRAPHIE: G. CASTELFRANCO, in « Bolletino d'arte », VI, 1927. - V. LAZAREV, in « The Burlington Magazine », LIX, 2, 1931, p. 159; LXXI, 2, 1937, p. 250. - LE MÊME, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 285, fig. 422. - S. BETTINI, in « Felix Ravenna », I, (1938), p. 26, fig. 11 et dans *La pittura bizantina*, II, 1939, p. 30. - Exposition *Venezia e Bisanzio* (1974), Catalogue, n. 95.

25. *MONT-ATHOS. VATOPÉDI.* ICONE DU CHRIST.
XIVème siècle. Fig. 61.

Le revêtement, qui recouvre nimbe, fond et cadre, est en argent sculpté au repoussé de très faible relief. Nimbe postérieur, ainsi que les cartouches avec les monogrammes de Jésus et les « boutons » avec des images niellées, à la hauteur de l'épaule du Christ. Les ornements — y compris la bordure avec tresse qui sépare le fond du cadre — ressemblent au décor ornemental du cadre de la petite icone de sainte Anne en mosaïque (n° 23), mais l'exécution est de beaucoup supérieure.
Fond: interrompu plusieurs fois par des boutons saillants, il est recouvert d'un tapis d'entrelacs enroulés. Ce sont des bandes minces et peu saillantes entourées d'un fond niellé ou émaillé. La tresse du bord est traitée de la même façon. Quand au cadre, on y voit un certain nombre de plaquettes indépendantes du cadre et clouées sur lui, sans trop de soin, sur lesquelles sont représentés en relief au repoussé, saint Nicolas (en haut), les quatre évangélistes, sur les côtés, un apôtre et saint Jean Chrysostome en bas. La plaquette de Jean Chrysostome trop grande, ne semble pas appartenir au décor initial. En revanche, celui-ci a perdu trois des quatre reliefs figuratifs qui occupaient les coins du cadre.

Les ornements entre les plaquettes figuratives, sur le cadre, reproduisent le même motif: des rinceaux à petits fleurons interrompus par un groupe de cinq boutons, un grand en forme de losange et quatre petits, circulaires. Le losange est composé de quatre arcs en accolade (motif qui le rapproche des losanges qui décorent le cadre de l'icone en mosaïque du Crucifiement, à Vatopédi, n° 22).
Le revêtement semble remonter au début du XIVème siècle. Les points de contact qu'il présente avec les revêtements de deux autres icones de Vatopédi, fait penser à un atelier commun installé au Mont-Athos et probablement à Vatopédi même.
Au revêtement initial ont été ajoutés (au XVIème s.?), un nimbe métallique nouveau, deux petites plaquettes rondes niellées et deux plaquettes rectangulaires avec des figures de saint Nicolas et saint Jean Chrysostome. Ces deux dernières images auraient pu remonter au XIVème siècle, mais, trop grandes pour la présente icone, elles semblent avoit été confectionnées pour un autre usage. Un détail les distingue des reliefs des saints du revêtement initial: les nimbes y sont décorés d'ornements.

BIBLIOGRAPHIE: Kondakov, *Afon*, p. 195, pl. XXXVI. - Felicetti-Liebenfels, pl. 93 et p. 79.

26. *MONT-ATHOS. CHILANDAR.* ICONE DE SAINT JEAN CHRYSOSTOME.

Peinture actuelle moderne. Cadre en argent attribué au XIVème siècle. Fig. 62.

Il est possible que le cadre métallique ait été transporté d'une autre icone. A en juger d'après le style des ornements, ce cadre remonterait à l'époque Paléologue.
Le revêtement ne recouvre que le cadre. En plus d'une bande en tresse qui sert de transition, vers la peinture, on voit quatorze petits reliefs figuratifs séparés par des compositions ornementales identiques (sur les cadres latéraux). Au bas des cadres latéraux, des deux côtés, la composition ornementale est complétée par une rallonge où l'on trouve, coupée par le milieu, une moitié de la même composition ornementale. Cette composition est faite d'un quatrefeuilles formé par des rinceaux qui se croisent; à l'intérieur de chacun des lobes, une tige agrémentée de deux paires de feuillets symétriques. Ce motif se laisse rapprocher des ornements sur les revêtements n°s 17, 18, qui sont de l'époque Paléologue.

Sujet des petits reliefs accompagnés de minuscules inscriptions. Il s'agit d'un cycle des grandes fêtes. Les huit premiers sujets se suivent de haut en bas et de gauche à droite: Annonciation, Nativité, Purification, Baptême, Transfiguration, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Crucifiement. Les six dernières scènes ne se suivent pas dans l'ordre chronologique. En haut: Pentecôte, Ascension, Naissance de Marie; en bas: Hétimasie gardée par deux anges, Dormition de la Vierge, Descente aux Limbes.
L'iconographie et le style, sévères, pourraient remonter au XIIème siècle. Mais on relèvera quelques traits insolites: l'emplacement de l'Hétimasie et de la Naissance de Marie; l'image renversée de la Naissance de Marie, la présence de deux soldats avec lance et bouclier, au milieu des apôtres de la Pentecôte.
Mais à part ces incohérences et étant donné la qualité des petits reliefs narratifs, c'est une belle œuvre d'art.

BIBLIOGRAPHIE: Cette icone me semble être inédite. Phot. Tasić.

27. *MONT-ATHOS. VATOPÉDI.* ICONE DES APÔTRES PIERRE ET PAUL.
Revêtement attribué au XIVème et même au XVème siècle. 55x40 cm.

Une inscription tardive présente cette icone comme une offrande d'Andronique II Paléologue (1282-1328). Mais il semble difficile de dater de ce règne le beau revêtement qui en tapisse le cadre, la bande en biseau qui le sépare du fond et le fond lui-même. Partout c'est un tapis de fins ornements au repoussé qui figurent des enroulements de rinceaux. Postérieures aux revêtement sont les plaquettes avec images gravées de la Déisis et des saints, avec traces d'émaux champlevés. Traces d'émaux du même genre sur les nimbes.

BIBLIOGRAPHIE: FELICETTI-LIEBENFELS, p. 85, pl. 105. - KONDAKOV, *Afon*, p. 136. DÖLGER, *Mönchsland Athos*, p. 148.

28. *SKOPJE. MUSÉE.* ICONE DE SAINT NICOLAS.
Provenance: Église Saint-Nicolas d'Ohrid. 92x63x3,5 cm. Fin du XIVème-début du XVème siècle. Fig. 63.

Peinture attribuée au milieu du XIVème siècle, mais repeinte au XIXème. Revêtement qui fait pendant à celui de l'icone de la Vierge avec l'Enfant n° 15. Comme celui-ci, c'est une œuvre fidèle aux usages byzantins du XIVème siècle, mais d'exécution rustique, moins nette quant aux ornements et franchement maladroite, lorsqu'il s'agit de personnages ou de zodia. Cette œuvre pourrait être d'exécution locale et remonter à la fin du XIVème ou au XVème siècle.
Le revêtement recouvre le fond autour de la figure en buste du saint, le nimbe et le cadre. Sur le fond, en haut, sur deux cartouches asymétriques, le nom du saint. Partout, tapis de rinceaux garnis de fleurons, mais les motifs ne sont pas soumis à une structure rythmée et les fonds des fleurons sont sommaires. Dans le nimbe, assez saillant, médaillons avec les symboles des quatre évangélistes; sur le cadre, six petites figures en relief, d'un dessin maladroit, toutes tournées vers Nicolas. Première rangée: le Christ et la Vierge qui tendent vers le saint un omophorion (allusion à une vision du saint); seconde et troisième rangée: quatre prophètes.

BIBLIOGRAPHIE: V. Djurić, *Icones de Yougoslavie*, p. 96, pl. XXIX.

29. *MÉSEMBRIE (NESEBR). NOUVELLE MÉTROPOLE.* ICONE DU CHRIST DANS L'ICONOSTASE.
(En 1922). Fig. 64.

La peinture et le revêtement pourraient remonter au XIVème siècle. On n'en conserve que la tête de Jésus et les deux angelots, dans les coins supérieurs de l'icone. Du revêtement ancien, en argent, qui recouvrait toutes les parties de l'image, sauf la tête du Christ, on n'a plus que le nimbe et les mains, ainsi que la couverture de l'Evangile que Jésus tient dans sa main gauche. Les mains sont sculptées au repoussé; le nimbe porte des rangées de perles sur les bords et des motifs en amande inscrits dans des grandes spirales. Le corps du Christ est recouvert de bandes d'argent fixées les unes à côté des autres et agrémentées des

mêmes motifs ornementaux qui s'y répètent infiniment. Cf. n° 14 Skopje, icone de la Vierge Hodigitria, et en partie la Vierge de Vladimir, premier revêtement n° 41.
Cette icone me semble inédite.

30. *VENISE. EGLISE SAN SAMUELE.* REVÊTEMENT DE L'ICONE DE LA VIERGE.
80x56 cm. Vers 1425. Fig. 65.

Le revêtement s'étend à toutes les parties de l'icone, sauf les visages de la Vierge et de l'Enfant qui sont peints. Comme d'habitude, le revêtement distingue le cadre et l'image proprement dite, mais ici le cadre est particulièrement étroit et ne fait pas saillie par rapport à l'image centrale. En dehors de la Théotokos avec l'Enfant, accompagnée de l'inscription $\overline{\text{MHP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$ H APTOKOCTA la partie centrale comprend en plus trois petits reliefs qui figurent l'Annonciation (l'archange et Marie) et le portrait d'un personnage désigné par une inscription comme le despote Jean Cantacuzène. La partie inférieure du cadre est d'un art entièrement vénitien; les autres parties appliquent un genre de décor byzantin. On y trouve, en effet, alternant, de minuscules scènes évangéliques, des bustes des apôtres et des évangélistes tournés vers la Vierge et des ornements. Mais tandis que, ailleurs, on choisit pour ce décor soit des scènes, soit des personnages en buste, ici on montre les uns et les autres. Cette particularité et l'étroitesse inhabituelle du cadre (cf. l'icone de saint Nicolas à Skopje, n° 28) ainsi que la présence d'autres reliefs figuratifs sur le champs principal de l'icone, nous invitent à attribuer ce revêtement à une date tardive. Nous suivons sur ce point M.elle Marie Théochari qui a consacré à cette icone une étude détaillée et qui propose de la dater de 1425 environ. C'est à cette époque que, selon des œuvres écrites analysées par cet auteur, on aurait restauré cette icone en remplaçant par un nouveau, un autre revêtement qui remontait à 1380-1383. Le portrait de Jean Cantacuzène qu'on voit sur le revêtement actuel nous ramènerait au revêtement initial. Mais il suffit d'observer le cadre gothique qui entoure ce personnage, et la façon de traiter les plis de sa « jupe », pour décider que le portrait aussi ne saurait être antérieur à 1425 et qu'il ne reprend les traits d'un portrait de la fin du XIVème siècle que très approximativement. Cet original de 1380 environ devait être plus respectueux des traditions byzantines et fixer le portrait du donateur (le

despote Cantacuzène) et les deux figures de l'Annonciation, sur le cadre du revêtement (et non pas sur le fond auprès de la Théotokos). Très vraisemblablement aussi, le cadre ne montrait que l'une des deux séries habituelles de figurations, soit les scènes évangéliques, soit (pour une icone de la Vierge), les prophètes.
Enfin le trait qui, sur ce revêtement, parait le séparer le plus de tous les revêtements byzantins vus précédemment, est la décoration ornementale étendue à toutes les parties des vêtements de la Théotokos et de l'Enfant. C'est notre seul exemple d'un revêtement d'époque byzantine de cette espèce. Je pense qu'il s'agit d'une inspiration par des peintures italiennes où les personnages portent souvent des vêtements en soie garnis d'ornements floraux. D'ailleurs cette façon d'exprimer la magnificence des personnages ne s'étend généralement pas à la Vierge. Sur ce point, l'orfèvre qui confectionna ce revêtement n'a peut-être suivi que sa propre inspiration. Car on le voit traiter son sujet d'une façon très particulière, à savoir: chaque composition ornementale y est limitée à une surface de tissu bordée par deux plis. Il n'eut recours qu'à des motifs menus qui n'avaient donc pas à dépasser les limites imposées par deux plis. Cf. les ornements peints sur les draperies d'une icone de saint Nicolas, à Skopje (revêtement n° 28; mais cette peinture a été renouvelée en 1863, comme en témoigne une inscription sur l'icone).
Le décor ornemental des nimbes offre un filet de motifs très fins. Le scintillement de ces petits motifs, qui tapissent toutes les parties de ce revêtement, n'est pas agréable esthétiquement.
Cette œuvre reste isolée parmi les revêtements grecs. On a cru pouvoir l'attribuer à l'atelier du monastère d'Artocosta, dans le Péloponnèse.
A côté du portrait on lit: ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΚΑΤΑΚΟ(Υ)ΖΗΝΟΥ ΤΟΥ ΔΕCΠΟΤΟΥ et au bas de l'icone, cette prière en vers ïambiques rédigée au nom d'un archimandrite Théodoule:

Μ(ῆτε)ρ Θ(εο)ῦ παντάνακτος φρούρει καὶ σκέπε
ἄνακτας, δεσπότας τε Παλαιολόγους
ἐμμελῶς ὁρίσαντα(ς) μεταγενέσθαι
σῆς εἰκόνος κόσμησιν τῆς παναχράντου
Μνήσθητι καὶ τοῦ δούλου σου ἱεράρχου Θεοδούλου ἀρχιμανδρίτου τοῦ συνεργήσαντος (δι'ἐξ)όδου τῆς ἁγίας σου μονῆς.
Βοήθει καὶ πάντας τοὺς συνεργήσαντας.

BIBLIOGRAPHIE: Marie S. Théochari, Παναγία ἡ 'Αρτοκωστᾶ. *La beata Vergine delle Grazie*, dans «'Αρχ. 'Εφημερίς», 1953-54 (1960), pp. 232-252. - Alberto Rizzi, *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*, dans «Θησαυρίσματα», 9 (1972), pp. 284-285 (n° 71).

31. *FLORENCE OPERA DEL DUOMO.* DEUX ICONES EN MOSAÏQUE FIGURANT LES DOUZE FÊTES.
XIVème siècle. Figg. 66, 67.

Chacune des icones qui mesurent 27/18 cm. chacune, est enfermée dans un cadre revêtu d'argent doré. Ce revêtement est obtenu par la juxtaposition de plaquettes carrées ou légèrement allongées que décorent de petits fleurons enfermés dans des losanges, le tout en émail plat champlevé. Sur chacun des cadres, quatre plaquettes initiales ont été remplacées par d'autres, ornées d'un décor italien, en relief ou en émail. Les plaquettes sont séparées par une bande ornée de rinceaux en relief identique. Des rinceaux très semblables, mais à échelle réduite, décorent la bande qui sépare l'icone du cadre.
Ces icones et les revêtements de leurs cadres remontent au XIVème siècle. Mais tandis que les icones comptent parmi les petits chefs-d'œuvre de l'art Paléologue, les revêtements des cadres appartiennent à la catégorie des œuvres artisanales qu'on produisait en série. En effet, il s'agit de pièces préfabriquées-plaquettes émaillées, bandes aux rinceaux à échelle différente, confectionnées en série et coupées ensuite en tranches selon les besoins.

BIBLIOGRAPHIE: Très souvent reproduites, même dans les manuels, dépuis CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin,* Paris, 1910, et dans D. TALBOT RICE et M. HIRMER, *Kunst aus Byzanz,* Münich, 1959. Une brève étude dans D. V. AÏNALOV, *Viz. Živopis XIV veka,* Petrograd, 1917, pp. 72-78 et V. N. LAZAREV, dans « Burlington Magazine », LXX (1937), p. 250.

B. Décor cloisonné (nos 32-41)

32. *MONT-ATHOS. VATOPÉDI.* DEUX PETITES ICONES DU CHRIST ET DE LA VIERGE DITES « JOUETS DE THÉODORA » (l'épouse orthodoxe de l'Empereur iconoclaste Théophile).
Fin du XIVème siècle. Figg. 68, 69, 70.

a. ICONE DU CHRIST.
25x19 cm.

Ce revêtement — en très mauvais état et incomplet — est une œuvre d'art remarquable qui réunit les qualités esthétiques et techniques. Oeuvre homogène, ce revêtement s'étend uniformément sur le cadre, le nimbe

et le fond. Partout c'est un filet de cloisons fines qui forment des disques remplis de rinceaux et de fleurons et sont séparés par d'autres ornements semblables. A l'origine, ces cloisons devaient être fixées sur une plaque d'argent qui n'existe plus. Cela explique la fragilité du revêtement de cette icone. La main du Christ qui tenait l'Evangile était recouverte d'argent. Mais il ne reste qu'un petit fragment de cette partie du décor métallique dont la reliure de l'Evangile, conservée en grande partie. Il comprenait des cabochons dont quelques uns sont encore sur place.

b. ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT SUR LE BRAS DROIT.

Elle fait pendant à celle du Christ. Le revêtement de l'icone proprement dite est en grande partie intact, mais il reste moins de la moitié du revêtement métallique du cadre. Le revêtement des deux nimbes et du fond de l'icone présente un filet d'ornements — losanges et cercles remplis de rinceaux et de fleurons — qui tracent de fines cloisons formées par des bandes métalliques. Mais, contrairement à l'icone du Christ, ces cloisons sont soudées à une plaque de fond. Elles sont d'ailleurs trop menues pour pouvoir se conserver sans ce fond, comme c'est le cas sur le revêtement de l'icone du Christ. Sur deux tablettes clouées sur le revêtement, on lit:
$\overline{\text{MHP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$ $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ Η ΕΛΠΙC ΤΩΝ ΑΠΕΛΠΗCΜΕΝΩ(Ν)
« espoir des désespérés ».

Le revêtement du cadre servait de support au texte de la prière de la donatrice de l'icone, interrompu par les bustes du Christ (en haut) et de saints (on n'en conserve qu'un seul, un saint évêque). Le texte de la prière, très incomplet actuellement, avait été relevé par l'auteur d'un ouvrage paru en 1891. Il nous apprend que l'icone avait été offerte par une Anne Paléologue Cantacuzène. Il s'agirait de la deuxième épouse de Manuel III, empereur de Trébizonde. Cela nous invite à dater ce revêtement et celui de la petite icone du Christ vue précédemment de l'époque de son règne: 1390-1412. Les petites icones dites « jouets de Théodora », seraient donc contemporaines des autres revêtements qui se servent de la technique des filets de bandes-cloisons.

BIBLIOGRAPHIE: KONDAKOV, *Afon*, pp. 192-193, qui pour l'inscription de la prière lue en 1891 renvoit à une description de Vatopédi par le moine Eugène, p. 20, note 2.
Voici le texte versifié complet de l'inscription-prière sur l'icone de la Vierge:

Βεβαία ἐλπὶς ἠπορημένων, Κόρη,
Σκέπη γενοῦ μου καὶ ψυχῆς σωτηρία.
Οἶδα σε καὶ ὀρφανῶν τε καὶ ξένων
τὸν βόρβορον πλύνουσα τῶν ἁμαρτάδων.

Φιλανθρωπινὴ Ἄννα ταῦτα σοι κράζει.
Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Ἄννης Παλαιολογίνης Καντακουζηνῆς. Δῶρον τῆς Φιλανθρωπινῆς.

« Espoir ferme de ceux qui sont dans le besoin, oh Vierge, deviens ma protection et le salut de mon âme. Je sais que tu laves la boue de péchés des orphelins et des étrangers. Anne Philantropini fait appel à toi. Prière de la servante de Dieu, Anne Paléologue Cantacuzène. Don de Philantropini ».

33. *MONT-ATHOS. LAVRA.* PETITE ICONE DE SAINT JEAN LE THÉOLOGIEN EN MOSAÏQUE.

17,4x12,2 cm. XIVème siècle. Figg. 71, 72.

Un cadre en argent entoure l'icone. Il est composé d'une série de rectangles et de carrés couverts d'un filet de bandes métalliques soudées à un fond de base. Ce filet est interrompu par dix médaillons enfermant les images émaillées de l'Hétimasie (au centre en haut), des parents de saint Jean Prodrome (mais pas du saint lui-même), Zacharie et Elisabeth, et de sept saints au nom de Jean: Jean Chrysostome, Jean Nisteftis, Jean Kalyvite, Jean Eléimon, Jean Damascène, Jean Klimax, Jean Anargyre. Ces émaux auraient pu être confectionnés avant le filet des bandes métalliques qui les entoure, mais le choix de saints du même nom fait supposer qu'ils avaient été toujours destinés à décorer une icone de saint Jean. L'absence d'un médaillon avec l'image de Jean Prodrome pourrait faire penser que ce cycle d'images hagiographiques avait été conçu pour un cadre plus grand et destiné à entourer une icone de Jean Prodrome (sur ce point, je suis M. Chatzidakis).
Les filets métalliques du cadre sont d'un type qui ne nous est attesté que pour l'époque Paléologue. Ce sont des bandes minuscules (et non pas des fils entrelacés, comme dans le filigrane) fixées sur un fond commun et formant des cloisons qui restent vides. Les dessins qu'elles forment présentent peu de variété. Ce sont des cercles dans lesquels s'inscrivent des motifs aux extrémités enroulées. Le motif en bizeau qui relie le cadre à la mosaïque, présente des bandes-cloisons du même genre et les mêmes ornements.
Jusqu'en 1972, en dehors de simples mentions, cette icone et son cadre métallique n'ont fait l'objet que d'une seule description, par Kondakov, accompagnée d'une reproduction. Cette photographie montre que le cadre était en excellent état au début de ce siècle. C'est entre cette date (1901) et notre époque qu'il a pu subir des altérations nécessitant la restauration signalée par M. Chatzidakis, dans son étude récente de cette icone et de son cadre. Cette restauration a dû toucher surtout l'icone elle-même et

non pas le cadre. La planche de Kondakov montre le cadre en photographie, mais l'icone, d'après une aquarelle.

BIBLIOGRAPHIE: KONDAKOV, *Afon*, pp. 109, 114-116, pl. XXXIV (meilleure reproduction publiée et seule étude des « filigranes » du cadre). - MANOLIS CHATZIDAKIS, *Une icone en mosaïque de Lavra*, dans « Jahrb. Öster. Byzantinistik », 21, 1972 (Mélanges O. Demus), pp. 73-81: étude de la petite mosaïque et reproduction de l'ensemble et séparément de tous les médaillons émaillés. Les figg. 4, 7 etc. montrent utilement le détail des filigranes.

34. *KIEV. MUSÉE DE L'ART D'ORIENT ET D'OCCIDENT.* PETITE ICONE EN MOSAÏQUE DE SAINT NICOLAS.

Inv. n° 139. Autrefois à Vicq. 19x15 cm. Revêtement du XIVème siècle. Fig. 73.

Revêtement homogène mais incomplet. Il ne recouvre que le cadre de cette petite icone et le bord en biseau qui le relie à l'icone. Ce décor en argent doré comprend huit « boutons » (dont deux ont disparu) saillants décorés de nœuds compliqués d'entrelacs au repoussé sur fond continu et des ornements plats à motifs divers obtenus à l'aide de bandes-cloisons. Ces ornements sont inscrits dans des cadres rectangulaires ou en losanges et se détachent sur le fond de la plaquette à laquelle sont soudées les cloisons. Celles-ci sont d'épaisseur variable, les plus fines forment des fleurons qui s'inscrivent dans des cadres tracés par les plus épaisses.

BIBLIOGRAPHIE: KONDAKOV, *Afon*, p. 107, fig. 50. - MUÑOZ, *L'art byzantin à l'Exposition de Grotta Ferrata*, Rome, 1906, pp. 170, 171 et fig. 139. - ROULIN, dans *Mon. Piot VII*, 1900, pl. XI, p. 93 et suiv. - A. BANK, *Byz. Art in the Coll. of URSS*, fig. 234, p. 319 (avec bibliographie russe antérieure).

35. *GÊNES. COUVENT S. BARTOLOMEO DEGLI ARMENI.* ICONE DE LA SAINTE FACE.

28x38 cm. XIVème siècle. Pl. C et figg. 74 à 78.

Une tradition non confirmée faisait de cette icone un cadeau de l'empereur Jean V Paléologue. En revanche, il est à peu près sûr qu'elle fut apportée à Gênes de Constantinople avant 1388 et même peut-être avant 1362 et

donnée, en 1388, après le décès de l'ancien doge Leonardo Montaldo, au couvent San Bartolomeo degli Armeni, où elle est toujours.

Le revêtement en argent doré homogène recouvre toute la surface de l'icone et son cadre, en dehors de la peinture qui figure le visage, les cheveux et la barbe du Christ. Cette image est repeinte. Sur le fond métallique, en dehors du monogramme habituel du Christ, sur deux petites tablettes verticales, les mots ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΔΗΛΙΟΝ.

Le cadre est agrémenté de dix petits reliefs qui figurent des scènes tirées de l'histoire hagiographique de la Sainte Face. Chaque scène est accompagnée d'une légende explicative. En voici la liste (on trouvera une description détaillée de ces reliefs et la transcription de toutes les légendes, dans COLETTE DUFOUR-BOZZO, *La cornice del Volto Santo di Genova* dans « Cahiers Archéologiques », XIX (1969), pp. 223-230): 1. Abgar envoie une lettre au Christ. 2. Ananias fait le portrait du Christ. 3. Le Christ se lave les mains. 4. Le Christ donne à Ananias une lettre et son portrait. 5. Ananias porte la lettre et le portrait à Abgar. 6. Abgar installe le portrait du Christ, après avoir abbatu une idole. 7. L'évêque Eulalios emmure le mandylion. 8. Un évêque inconnu découvre la brique sur laquelle s'était imprimée l'image du Christ. 9. Un évêque brule des Perses ayant versé de l'huile sur un brasier. 10. Lors du transport du mandylion à Constantinople, un démoniaque est guéri.

L'art de ces petits reliefs est remarquable par la qualité du dessin et du modélé des figures drapées et nues, et par l'expression nuancée des visages. C'est un des meilleurs exemples de la petite sculpture Paléologue appliquée aux sujets narratifs.

En dehors de ces reliefs, le revêtement se présente, techniquement, comme un tapis de bandes-cloisons fixées sur une plaque de fond, à peu près invisible, formant divers motifs géométriques — cercles, rosaces, fleurons qui sont subordonnés les uns aux autres. En dehors de ces filets de cloison à motifs géométriques, on fait appel à des rinceaux perforés qui recouvrent les extrémités de la croix, derrière la tête du Christ.

BIBLIOGRAPHIE: En attendant la parution imminente de la grande monographie de Mme COLETTE DUFOUR-BOZZO sur cette icone (*Il Sacro Volto di Genova*), voir l'article du même auteur cité ci-dessus.

36. *LIÈGE. CATHÉDRALE SAINT-PAUL.* ICONE DE LA VIERGE HODIGITRIA.

Revêtement en argent doré attribué au XIVème siècle avancé. Figg. 79, 80.

Le revêtement recouvre les deux nimbes, le fond, la bordure et le cadre. Le tout est homogène y compris les quatre motifs circulaires, avec bustes des saints, qui occupent les coins du cadre (qui à première vue semblent d'inspiration gothique). Partout, c'est un tapis de motifs géométriques rapprochés et dominés par des cercles, remplis d'ornements visibles. Ces derniers sont obtenus à l'aide de bandes-cloisons fixées sur le fond métallique. Sur le cadre, ce tapis ornemental est interrompu plusieurs fois par des plaquettes carrées garnies de nœuds d'entrelacs. Ce revêtement s'apparente à ceux des icones n[os] 33 et suiv., que nous datons de la seconde moitié du XIVème siècle. Sur le fond, l'inscription: Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ épithète qui correspond au type iconographique de la Vierge. La peinture byzantine de celle-ci a été remplacée, au XVème siècle par une peinture flamande.

BIBLIOGRAPHIE: M. G. TERME, *Album de l'ancien art du pays de Liège*, n° 261, pl. 39. - A. BANK, *L'argenterie byzantine de Xème au XVème siècle*, dans *Corsi* de Ravenne, 1970, p. 349.

37. *SOFIA. AUTREFOIS AU MUSÉE ECCLÉSIASTIQUE (CRKOVEN MUZEJ).* ICONE DU CHRIST.

Provenant de l'église St-Nicolas à Vratsa, Bulgarie, 23x18,5x2 cm. XIVme siècle. Figg. 112-113.

Le revêtement en argent doré recouvre le cadre de l'icone et la bande qui sépare le cadre de l'icone peinte, ainsi que le nimbe du Christ et la reliure de l'Evangile qu'il tient dans sa main gauche.

Interrompu par huit médaillons (dont trois conservent encore les images émaillées de saints évêques), le revêtement du cadre est décoré uniformement de petits losanges garnis de menus motifs végétaux. Un rinceau décore la bande fixée entre le cadre et la peinture. Le nimbe du Christ, avec sa croix marquée des lettres Ο ΩΝ (ὁ ὢν), présente des motifs ornementaux semblables et des cabochons. Même décor sur le livre des Evangiles que tient le Christ.

Tous les ornements sont sculptés au repoussé, d'un très faible relief.

Les motifs s'apparentent à ceux des revêtements cloisonnés (cf. n[os] 33 à 36).

BIBLIOGRAPHIE: Sonia Georgieva, Dimitr Bačinski, *Staroto zlatarstvo vov Vratsa*, Sofia, 1959, pp. 170-171, pl. XLVII, 2. - A. Božkov, *Die altbulgarische Volkskunst*, Recklinghausen, s. d., p. 170.

38. *MONT-ATHOS. VATOPÉDI.* ICONE DE LA TRINITÉ.

Grande icone d'iconostase. 117x92 cm. Fin du XIVème siècle. Pl. D et figg. 81 à 83.

Le revêtement, uniforme et soigné, s'étale sur le cadre, en légère saillie, sur la bande biseautée qui sépare le cadre de l'icone, sur le fond de l'icone proprement dite — au dessus et au dessous de la peinture — et aux nimbes des cinq personnages de la scène: les trois anges, Abraham et Sarah. La décoration du cadre ne s'est pas conservée dans son état primitif. A l'origine, on n'y voyait que de fins ornements en bandes-cloisons fixées sur une plaque de fond, ainsi qu'un certain nombre de reliefs au repoussé qui figuraient des apôtres et des saints. Ces reliefs initiaux décorent des tablettes carrées. J'en compte encore huit. Six autres plaquettes à reliefs ont été ajoutées postérieurement: quatre sont carrées, au milieu de chaque cadre latéral, avec des images d'évêques, et deux, aux angles en bas, ont une forme allongée. Ils figurent des apôtres. C'est ultérieurement aussi qu'on remplaça la plupart des « boutons » saillants décorés d'un motif en nœud d'entrelacs (il n'en reste que deux, à droite), par des motifs modernes, avec une corne d'abondance. On regrette d'autant plus ces altérations que les ornements et les reliefs figuratifs initiaux, là où ils sont conservés, sont excellents. Dans la série des effigies des apôtres et des saints, il suffira que nous relevions les qualités plastiques des bustes de l'apôtre Bartholomée et des saints Louppos et Georges, que nous reproduisons (voir la structure des visages et leur expression, et la main gauche envelopée de draperies de Bartholomée). Ce sont de petits chefs d'œuvre de la sculpture Paléologue, à rapprocher de têtes de marbre de Fener-Isa. Les bandes-cloisons reprennent les motifs que nous avons observés sur d'autres revêtements de la même technique: disques renfermant des croix et des rinceaux, et entourés d'autres rinceaux et de fleurons. Une particularité qui souligne la qualité exceptionelle de ce décor: les nimbes des saints sont couverts de vrais filigranes, c'est-à-dire

de motifs (des rinceaux) formés par des fils tressés (ou des imitations de fils tressés imitant des rangées de perles).

BIBLIOGRAPHIE: KONDAKOV, *Afon*, pp. 186-189, fig. 72 (détail). - M. CHATZIDAKIS, *L'icone byzantine*, dans « Saggi e Memorie », Venise, Fondazione G. Cini, 2, 1959, fig. 22.

39. *MONT-ATHOS. VATOPÉDI.* ICONE DE LA VIERGE AVEC L'ENFANT.

Grande icone d'iconostase. 115x90 cm. Fin du XIVème siècle. Figg. 84, 85, 86.

L'icone fait pendant à celle de la Trinité (n° 38). Son revêtement est conçu et réalisé de la même façon que celui de cette icone. Il recouvre le cadre, les deux nimbes et le fond de l'icone proprement dite. Les ornements et la technique sont les mêmes dans toutes les parties de ce décor, mais celui du cadre a subi des modifications. Primitivement, comme maintenant, on y voyait des reliefs d'anges et de saints sur des plaquettes qui alternaient avec les ornements filigranés. Mais huit de ces reliefs ont été remplacés par d'autres, plus récents et moins heureux, et, — toujours sur le cadre — les ornements initiaux (probablement des nœuds d'entrelacs) ont été remplacés par des reliefs modernes qui figurent une corne d'abondance. Le décor ornemental initial, altéré sur le cadre, est conservé sur les deux nimbes: motifs plats alternant avec des « boutons » saillants à nœuds d'entrelacs perforés. Les motifs plats — en bandes-cloisons — soudés à un fond métallique, forment des cercles enfermant des croix et des étoiles, et sont eux-mêmes inscrits dans des losanges. Autour de ces figures essentielles se déploie un tapis de rinceaux. Parmi les reliefs figuratifs initiaux, on trouve des morceaux de grande qualité plastique, du même niveau et du même art que sur le cadre de l'icone de la Trinité. Nous en reproduisons un exemple, le buste de sainte Paraskevi, remarquable par la plasticité du couvre-chef et des draperies, et la structure du visage. Les reliefs des cadres des deux icones ont dû être exécutés par le même artisan qui, en orfèvrerie, pratiquait un art apparenté à celui des sculptures en marbre de Fener Isa. Son confrère du XVIème siècle qui fixa des reliefs nouveaux sur le cadre, l'a fait, lui aussi, simultanément pour les deux icones. A preuve, les plaquettes avec la corne d'abondance qu'on observe sur les deux icones.

BIBLIOGRAPHIE: KONDAKOV, *Afon*, p. 186, figg. 71, 72. - A. VASSILAKI-KARAKATSANI, *Notes on a Icon of the Virgin with the Child in the monastery of Vatopedi*, Athos, dans « Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας » n. s., 4/5 (1969), pp. 200-206.

40. *MONT-ATHOS. VATOPÉDI.* ANNONCIATION.

Grande icone d'iconostase. 66x56 cm. Revêtement de 1400 environ. Fig. 87.

Le revêtement, très détérioré, recouvre le cadre, légèrement saillant, la bande biseautée qui le sépare de l'icone proprement dite et, sur l'icone, les surfaces dépourvues de peinture, ainsi que les nimbes des deux personnages. Le tout est plat sauf les nimbes — surhaussés en boudin — et les « boutons » ornementés du cadre. Sur toutes les parties, on trouve les mêmes compositions ornementales obtenues à l'aide de relief au repoussé de très faible saillie. Ils forment des disques juxtaposés occupés par des nœuds d'entrelacs, des croix et des marguerites de dessins différents (nimbes, cadre et fond en haut), ou encore de rinceaux déployés en spirale (fond en bas).

Une pièce d'orfèvrerie très soignée et riche en versions originales des motifs ornementaux. Les uns (marguerites, isolées ou groupées) reprennent des formules dont la sculpture byzantine en marbre se servait au haut moyen-âge; les autres (rinceaux et spirales) annoncent les œuvres du XVème siècle. La technique de ce revêtement ressemble à celle de nos n°s 32 et suiv., mais les ornements sont sculptés au repoussé et non pas à l'aide de bandes-cloisons soudées à un fond commun.

BIBLIOGRAPHIE: Sauf erreur, il n'y a que KONDAKOV, *Afon*, pp. 191-192, fig. 73 qui fait état de ce revêtement.

41. *MOSCOU. GALERIE TRETIAKOV (PEINTURE) ET ORUŽEJNAYA PALATA (REVÊTEMENTS).* ICONE DE LA VIERGE DE VLADIMIR.

Dimensions actuelles: 105x70 cm. Peinture du XIIème siècle. Plusieurs revêtements successifs dont deux du moyen-âge: XIIème siècle et 1410. Figg 88 à 97.

Histoire. Cette célèbre icone est une œuvre byzantine qui fut apportée en Russie, et notamment à Kiev, vers 1130, et transportée à Vladimir, en 1155. C'est le prince André Bogolubsky, mort en 1175, qui l'a fait recouvrir d'un premier revêtement métallique, disparu lors de l'invasion tatare en 1237. C'est immédiatement après cette date qu'à dû être confectionné le plus ancien des trois revêtements successifs conservés (commandé probablement par le prince Jaroslav Vsevolodovič). Le

deuxième revêtement conservé est de quelques années postérieur au transport de l'icone à Moscou, en 1395. C'est une commande de l'archévêque de Moscou, Photios (1410). Enfin, au XVIIème siècle, sous le patriarche Nicon, l'icone fut enfermée dans une gaine posée sur le revêtement du début du XVème siècle. Après la révolution de 1917, les trois revêtements successifs furent enlevés et exposés, séparement, au Musée de l'Oružejnaya Palata au Kremlin. Le second et le troisième revêtement sont en or; le premier comprend deux parties dont une est en or et l'autre (figures) en argent.

a. *Premier revêtement.*

Ce revêtement ne semble pas avoir jamais fait l'objet d'une étude. L'essentiel de ce premier revêtement, en or, est formé par des bandes ornementées (au repoussé) qui, juxtaposées, recouvrent le cadre et le fond de l'icone. Ces bandes sont de trois largeurs différentes mais qui, toutes sont décorées de rinceaux à fleurons typiquement byzantins, d'une variété de formes et d'une beauté exceptionelles. Je ne vois aucun autre exemple de ce genre d'ornement en orfèvrerie, mais seulement en peinture. Des bordures emperlées de deux types différents accompagnent ces reliefs. Le nimbe de la Vierge est recouvert d'un ornement formé de rinceaux serrés les uns contre les autres et placés entre deux bandes tressées.
A ce revêtement en or sont superposés six (il en reste cinq) gros « boutons » qui supportent chacun un cabochon, de facture grossière et maladroite, ainsi qu'une série de plaquettes en argent ornées de figures et fixées au sommet de l'icone. Les personnages en relief au repoussé qui occupent ces plaquettes forment une Déisis qui comprend, en dehors des trois figures habituelles, deux archanges et les apôtres Pierre et Paul. Ces sculptures, expressives mais maladroites, s'écartent sensiblement du canon esthétique et de la technique byzantins. Les figures des archanges surtout semblent annoncer les reliefs des apôtres en argent, sur le « Grand Sion » de la cathédrale de Novgorod (œuvre du XIVème siècle). Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres d'artisans russes, comme le confirment les inscriptions qui les accompagnent. Une influence romane me parait probable. La datation des différentes parties de ce premier revêtement pose des problèmes. Il s'agit manifestement de deux parties distinctes et de dates différents. Les reliefs de la Deisis pourraient remonter à la restauration qui avait suivi de près l'invasion tatare de 1237. La maladresse de ces reliefs est comparable à celle des reliefs en pierre sur les façades de l'église Saint-Georges à Iourev-Polskij, datés des années 1230. Le reste du revêtement, qui est fait de bandes d'ornements au repoussé, est sûrement antérieur, mais de combien ? La qualité des petits ornements

qui garnissent ces bandes exclut une œuvre du XIIIème siècle. Mais la façon désordonnée avec laquelle ces bandes sont appliquées à l'icone nous fait écarter l'hypothèse selon laquelle il s'agirait des restes du revêtement initial commande par le prince André Bogolubsky, mort en 1175. D'ailleurs selon les chroniques, les Tatares, en 1237 (et déjà avant eux un prince peu scrupuleux), auraient arraché le revêtement initial, qu'on ne devrait donc plus trouver *in situ*. Ne s'agirait-il pas d'une œuvre qu'on voulait rapide, avec recours à des bandes ornementées détachées d'un objet plus ancien et adaptées tant bien que mal à la décoration de l'icone ? Cela aurait pu se produire au lendemain d'une catastrophe et dans les conditions de terreur que répandaient les Tatares, c'est-à-dire immédiatement après 1237, en remployant les ornements du XIIème siècle.

b. *Deuxième revêtement.*

C'est dans cet état que la Vierge de Vladimir fut portée à Moscou et installée dans la cathédrale de la nouvelle capitale russe, en 1395. Moscou était alors en plein essor et sa promotion politique trouva certains échos dans le domaine des arts. Il suffira de se rappeler que c'est dans les premières années du XVème siècle qu'André Roublev y créa sa fameuse icone de la Trinité, et que l'icone de la Vierge de Vladimir, devenue « palladium » de l'Etat moscovite, fut dotée d'un nouveau revêtement en or, l'un des deux revêtements en or byzantins qui nous soient parvenus (le second est le triptyque de Hahul, v. *supra* pp. 31-32). C'est un archevêque de Moscou, Photios, prélat grec envoyé de Constantinople, qui en avait pris l'initiative, en 1410. Son monogramme figure sur ce revêtement qui recouvre le cadre de l'icone et le fond autour des figures de la Vierge et de l'Enfant. Oeuvre homogène, elle réunit une surface plane couverte d'un filet de filigrane-cloisons, et douze petits reliefs encastrés dans ce cadre.
Les ornements, d'une grande finesse, forment des enroulements de rinceaux qui s'écartent par endroits, pour imiter des fleurs et des motifs géométriques. Ces motifs semblent appeler des émaux, mais il n'en a jamais eu, comme d'ailleurs sur plusieurs revêtements des icones de la fin du XIVème siècle au Mont-Athos (n[os] 38 et suiv.) et sur certains objets décorés de la même manière (v. *infra*). La plus célèbre des pièces apparentées est le bonnet connu sous le nom de « Bonnet de Monomaque » (« Šapka Monomaha »), couvre-chef qui pendant longtemps avait remplacé la couronne aux grands ducs, puis aux tzars de Moscou (figg. 105, 106). Bordé d'une bande de fourrure, il est composé de six plaquettes d'or, tapissé du même type de filigrane que le deuxième

revêtement de la Vierge de Vladimir. La ressemblance est très grande et nous invite à rapprocher chronologiquement les deux œuvres. Une reliure d'Evangile dite de Gelat en Géorgie et une boîte de « sainte Hélène » à la cathédrale de Trèves appartiennent au même groupe de pièces d'orfèvrerie, mais sont probablement un peu postérieures (figg. 107, 108).

Quant au lieu d'origine du revêtement, il passait traditionnellement pour une œuvre russe, et ce n'est que tout récemment qu'une spécialiste attentive, Mme Postnikova-Losseva, a pu prouver qu'il s'agissait d'une pièce d'orfèvrerie byzantine. C'est un détail — les cadres des reliefs figuratifs, avec leur arc en accolade — qui faisait penser à un produit des orfèvres moscovites, et je crois toujours que ce détail a pu être inspiré par des modèles russes. Mais le décor filigrané avec ses motifs floraux et géométriques et ses rinceaux accrochés un peu trop rapprochés, rejoint de trop près les revêtements des icones athonites, et plus spécialement ceux des grandes icones de Vatopédi (Trinité, Vierge, Annonciation, nos n°s 38-40), pour nous interdire d'attribuer les uns et les autres à des ateliers de pays différents. Il s'agit sûrement de travaux d'orfèvres grecs de la même époque que, grâce à la date du revêtement de la Vierge de Vladimir (1410), nous sommes en mesure de préciser: début du XVème et probablement fin du XIVème siècle. Nous croyons que les revêtements du Mont-Athos, un peu plus simples quant aux motifs floraux et géométriques encastrés parmis les filigranes, sont légèrement antérieurs aux revêtements de l'icone de Moscou.

Autre argument en faveur d'une origine byzantine (et non pas russe): la technique et le style des figures en relief réunis dans les scènes évangéliques. Ce sont de sculptures de grande beauté qui rejoignent notamment les meilleurs morceaux plastiques sur les revêtements athonites. En décrivant les grandes icones de Vatopédi, nous avons relevé les qualités plastiques des petites images des saints sur les cadres, et plus particulièrement la façon nerveuse d'interpréter les visages et les draperies. Les personnages des scènes évangéliques de l'icone de Moscou sont d'une inspiration semblable, et recourent à une facture apparentée. Grâce à ces petites sculptures de 1400 environ, on entrevoit une famille d'œuvres byzantines qui ne manquaient pas d'allure. Le programme iconographique plus ample qu'on déploie sur le revêtement de Moscou nous renseigne le mieux sur les possibilités artistiques des sculpteurs de ces ateliers grecs.

Les revêtements des icones athonites ont dû être exécutés sur place, c'est-à-dire sur la Sainte Montagne, ou peut-être à Constantinople ou à Thessalonique. Tandis que le revêtement de Moscou serait l'œuvre de quelque orfèvre de la même école, mais transporté à Moscou, à la suite

de l'archévêque Photios. C'est l'hypothèse de praticiens grecs travaillant à Moscou qui me semble la plus satisfaisante, pour expliquer la présence simultanée de traits grecs (prédominants) et russes (forme des cadres), de la matière première exceptionellement riche (russe) et de l'expérience technique des orfèvres (filigrane grec). Pour l'historien de la sculpture et de l'orfèvrerie, c'est bien une œuvre byzantine.

BIBLIOGRAPHIE: (uniquement sur le revêtement de la Vierge de Vladimir, et à l'exclusion de tout ce qui concerne la peinture de celle-ci). Aucune monographie consacrée à ces revêtements, mais seulement des notices plus ou moins brèves, dans des études plus génerales: M. ALPATOFF, *Die frühmoskauer Reliefplastik*, dans « Belvedere », 51-52 (1926), pp. 237-256. - L. V. PISARESKAYA, *Pamiatniki Vyz. iskusstva V-XV veka v Gos. Oružejnoj Palate*, Moscou, 1964, pp. 18-19, pl. XIX-XXV. - M. M. POSTNIKOVA-LOSSEVA et T. N. PROTAS'EVA, dans *Drevnerusskoe iskusstvo XV-načala XVI veka*, Moscou, 1963, pp. 162-172. A. V. BANK, *Vizantijskoe Iskusstvo v sobrenijáh sovetskago sojuza*, Moscou-Leningrad, 1966, figg. 291-295 et pp. 23-24.

C. Miscellanea

a. *Revêtements bon marché* (nos 42-45)

L'usage des revêtements s'était tellement généralisé à Byzance, à la fin du moyen âge, qu'on y fabriquait, à côté des pièces plus ou moins précieuses, des imitations fort modestes de ces enveloppes métalliques. Ces revêtements là, généralement appliqués à des icones de petites dimensions, ont dû être accessibles à toutes les bourses, et comme on devait les fabriquer en série, on les exécutait probablement en beaucoup d'exemplaires, surtout auprès des sanctuaires qui abritaient des icones miraculeuses célèbres que ces petits objets imitaient. La plupart de ces icones populaires ont disparu, et comme pour bien d'autres objets de culte byzantins du moyen âge, il n'y a que le Trésor de Saint-Marc à Venise qui nous en conserve encore une petite série.
La distinction entre ces pièces et certains revêtements, que nous avons étudiés à la suite des plus belles œuvres de l'orfèvrerie byzantine, n'est pas très nette, et cela se comprend. Nous rangeons dans la catégorie des œuvres populaires les revêtements dont le décor est en quelque sorte imprimé, c'est-à-dire obtenu à l'aide d'un moule; procédé qui permet la répétition mécanique des mêmes ornements et dans le même ordre. Certains moules servaient à fournir l'ensemble du décor d'un revêtement, d'autres n'en offraient qu'une partie (le décor du cadre, de la bande entre le fond et le cadre, le fond). Le recours à des moules de ce genre

est une caractéristique majeure des revêtements populaires. Mais il n'est pas douteux que les orfèvres qui confectionnaient des revêtements beaucoup plus soignés et plus coûteux, se servaient occasionellement de moules semblables, et c'est là que ces deux catégories d'objets se rencontrent. Aussi, pour mieux les séparer (sans pouvoir le faire d'une manière absolue), il faut ajouter que les revêtements populaires reproduisent les reliefs du moule avec peu de soin, qu'ils ne reprennent pas au burin le relief obtenu par pression et qu'ils négligent souvent l'adaptation de la feuille ornementée à l'aide du moule à la forme exacte de l'icone. Il n'en reste pas moins que quelques-unes des grandes icones d'iconostase, par exemple, celle de la Vierge, à Ohrid (n° 14), celle du Christ à Mésembrie (n° 29) et l'icone de la Vierge de Vladimir (premier revêtement) (n° 41) où on se contente de clouer sur l'icone des bandes ornementées identiques, se servent de méthodes de revêtement métallique qui les apparentent aux œuvres populaires, tandis que le décor gravé du nimbe, la sculpture des mains etc. (n°s 14, 29) les séparent de l'art folklorique.
On donne à la suite quelques exemples de revêtements « populaires » appartenant au Trésor de Saint Marc.

42. UNE PETITE ICONE DE LA VIERGE DU TYPE NICOPEA.
Fig. 98.

Les ornements du revêtement ont été obtenus par impression, mais séparement pour le nimbe, le fond, le cadre et la bande entre le fond et le cadre.

43. UNE PETITE ICONE DE JEAN BAPTISTE EN MOSAÏQUE.
Fig. 99.

Ornements perforés, uniformes, obtenus par impression.

44. 45. DEUX PETITES ICONES DE LA VIERGE CHALKOPRATEIA.

Fig. 100.

Particulièrement maladroites, l'une avec des ornements gravés et niellés, l'autre, avec de gros ornements sculptés par impression; dans les deux cas, le moule s'étendait à l'icone toute entière.

BIBLIOGRAPHIE: *Il Tesoro di San Marco*, pl. XXIV (les quatre pièces).

b. *Revêtements d'icones sculptées et émaillées* (nos 46-49)

46. *MOSCOU. MUSÉE DE L'ORUŽEJNAY A PALAT A AU KREMLIN.* PETITE ICONE SCULPTÉE EN STÉATITE DE SAINT DÉMÈTRE CAVALIER.

Inv. n° 16625. 31,4x26,4 cm. (avec le cadre). Le très beau relief est attribué au XIème siècle, le cadre en argent, au XIIIème-XIVème siècle. Fig. 101.

Sur le cadre, ornements imprimés: rinceaux très serrés et entrelacs, quelques vagues feuillages, quatre petites plaques ornées d'autres rinceaux, plus grands et combinés avec des fleurons byzantins. Ces quatre plaquettes servent à adapter les feuillets d'argent principaux au cadre de l'icone. Des reliefs enfermés dans de petits cadres rectangulaires font partie des plaques ornementées. En haut, ce sont les images du Christ et des deux archanges: sur les côtés, les saints Jean Chrysostome et Basile; en bas, les martyrs-soldats Mercure, Nicétas et Artémios. Enfin, une bande en argent en biseau, entre l'icone et le cadre, est décorée d'une tresse. Les images de Jean Chrysostome et de Basile — les deux légèrement tournées à droite — semblent avoir été ajoutées postérieurement. Elles ont pu remplacer d'autres saints militaires (Georges ? Théodore ?).

BIBLIOGRAPHIE: L. V. Pisarevskaya, *Pamijatniki viz. iskusstva v Gos. Oružejnoj Palate*, pp. 21, 25, pl. XLII, XLIII. - A. V. Bank, *Viz. Iskusstvo v sobraniah Sovetskogo Sojuza*, Moscou, s. d., fig. 150.

47. *LENINGRAD. MUSÉE DE L'ERMITAGE.* REVÊTEMENT (INCOMPLET) D'UNE ICONE ÉMAILLÉE DE SAINT THÉODORE.

Icone en émail champlevé et cloisonné sur cuivre enfermée dans un cadre en argent doré (24,3 x 21 cm.). De ce cadre il ne reste que le côté droit et inférieur, avec des reliefs de saint Démètre debout et de deux saints vus jusqu'à la ceinture (dont Pantéléimon), et l'ornement en relief, fait de rinceaux et de fleurons byzantins, interrompus par des médaillons remplis de rubans entrelacés. Ces médaillons, aux motifs perforés, occupent la place des « boutons » saillants habituels. Travail sommaire, reliefs imprimés.
A en juger par la gamme des couleurs (rouge-brique, bleu-vert) et la polychromie soulignée des émaux, il s'agirait d'une œuvre du XIIIème siècle (cf. les émaux de cette époque sur la Pala d'Oro et sur l'une des reliures byzantines tardives, à la Marcienne). Le tracé maladroit de l'inscription du nom du saint parlerait en faveur de la même chronologie. Mais on devrait se demander aussi s'il s'agit d'une œuvre proprement byzantine ou vénitienne ? De toute façon, elle rentre dans la catégorie des objets de piété destinés à une clientèle plus ou moins modeste.

BIBLIOGRAPHIE: A. BANK, *Vizantijskoe iskusstvo v sobraniah Sovetskogo sojuza*, pl. 190 (en couleur), p. 311, bibliographie plus ancienne. Bonne reproduction: DARCEL et BASILEWSKY, *Catalogue*, p. 26, nº 102, pl. XIV.

48. *LENINGRAD. MUSÉE DE L'ERMITAGE.* ICONE RELIQUAIRE.
34,3x32,5 cm. Emaux du XIème siècle sur or, reliefs en argent au repoussé du XIème et XIVème siècle. Fig. 102.

Cet objet composite, quant à sa fonction (icone et reliquaire) l'est aussi quant à son art (plusieurs émaux indépendants, grand nombre de reliefs en argent de deux époques différentes).
Tous ces éléments forment un ensemble factice qu'on a dû constituer pour un client qui tenait à posséder ce conglomérat de figurations religieuses et de reliques étroitement rapprochées et installées sur un objet d'aspect familier, dans la mesure où il ressemble à une icone avec cadre. On ne saurait ranger cet ensemble factice parmi les objets bon marché, étant donné la présence de reliques et d'émaux sur or, mais il rejoint

des objets de piété populaire par la façon sommaire dont les petits émaux et les divers reliefs y sont rapprochés: trois des quatre Pères de l'Eglise sont inscrits dans un médaillon, mais le quatrième occupe un rectangle; deux émaux se déploient sur des feuillets en forme d'amande que rien ne justifie, et il en est de même de la présence sur le cadre, d'une minuscule Dormition flanquée de deux martyrs et de la scène du Chemin de la Croix. Il est probablement permis de dire que, pour l'auteur de ce *miscellaneum* d'images, les reliques comptaient plus que les images. Car il était courant de rapprocher des séries entières de corps saints dans le même coffret. Il n'en reste pas moins que, sur la pièce de l'Ermitage, on a tenu à donner à ce reliquaire la forme d'une icone et que, à ce titre, on la dota d'un cadre métallique, avec des ornements et les images de l'Hétimasie et de saints, comme on le faisait pour les icones peintes.

BIBLIOGRAPHIE: A. Bank, *Vizantijskoe Isk. v sobr. Sov. Sojuza*, p. 311, pl. 189, avec bibliographie antérieure. J'en détache seulement la référence à G. Schlumberger, dans ses *Mélanges d'archéologie byzantine*, 1895, pp. 187-192, pl. XI, à cause d'une bonne reproduction.

49. *PARIS. ANCIENNE COLLECTION MARQUET DE VASSELOT*. PETITE ICONE DE LA NATIVITÉ SCULPTÉE EN IVOIRE.

Cadre en argent sculpté au repoussé attribué au XIIème siècle, mais que je crois plutôt du XIVème. Au haut du cadre, une Déisis (la figure du Christ est déplacée, en bas, à droite).

BIBLIOGRAPHIE: A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbein Skulpturen*, n. 197, pl. LXV, p. 73.

c. *Revêtements métalliques appliqués sur les staurothèques et les reliures d'Evangiles.*

Les revêtements en argent, d'un genre très voisin de celui que nous avons observé sur les icones, enveloppent aussi les staurothèques, c'est-à-dire les reliquaires des fragments de la croix, et les reliures d'Evangiles. Il ne s'agit que de certaines — et non pas de toutes — staurothèques et

d'un nombre restreint de reliures des Evangiles. Mais il n'est pas sans interêt, pour les études byzantines, de constater ces cas d'un glissement d'un usage et des formes appropriés de la catégorie d'objets que nous étudions (revêtements ou cadres des icones), à d'autres catégories d'objets. Dans le cas des staurothèques, ce qui semble avoir appelé ce glissement, c'est la forme de ces reliquaires qu'on exposait ouverts, c'est-à-dire avec la croix au fond d'un coffret plat et le cadre en saillie qui l'entoure. C'était une présentation qui rappelait de près celle d'une icone avec son cadre. Quant aux reliures des Evangiles, on y retrouvait un rectangle que la décoration pouvait facilement diviser en champs principal et cadre, et y appliquer une composition décorative voisine de celles qu'on déployait sur les revêtements des icones.
Sans s'étendre sur ces deux catégories d'objets byzantins, je me bornerai à citer quelques exemples qui suffiront pour illustrer ce qui vient d'être dit.
Dans la série des staurothèques, rappelons quelques pièces célèbres et notamment:
a. Le couvercle de la staurothèque en argent doré au Trésor de Saint-Marc, n° 24, où l'on voit un Crucifiement émaillé et, le long du cadre qui l'entoure, une série de médaillons de saints et de cabochons. Le revers de cette staurothèque n'est pas moins caractéristique. On y voit, sculptés au repoussé, une grande croix fleurie, et autour, un large cadre occupé par des ornements à fleurons byzantins. Ce décor rappelle de près celui du revers de l'icone sculptée de l'archange Michel (notre n° 2), où l'on trouve, sculptée au repoussé, une croix encadrée d'une bande garnie de médaillons de saints et d'ornements. Ce dernier exemple est le plus ancien de la série, et il annonce les décors des staurothèques.
b. C'est à la fin de l'époque byzantine que se situent les deux exemples qui suivent l'encadrement de la staurothèque de Gran en Hongrie, dont la partie centrale, émaillée, remonte au XIème siècle, mais qui a reçu un cadre sculpté au repoussé à l'époque Paléologue: cette partie rejoint directement les encadrements d'icones. On y voit, en effet, séparée de l'icone émaillée qui entoure la croix-relique par une bande en argent sculpté en biseau, une succession de plaquettes ornementales plates avec « boutons » saillants (ornés de nœuds d'entrelacs) alternant avec des reliefs figuratifs (Déisis et saints debout, saints en buste). Tout cela aurait pu orner le cadre d'un revêtement d'icone d'époque Paléologue.
c. Même art, mais en plus modeste, sur la staurothèque dite de Philothée, au Musée de l'Oružejnaya Palata du Kremlin (fig. 103). Le revêtement en argent y recouvre toute la surface autour de la croix-relique. Il présente deux figures de saints en relief au repoussé et un tapis d'ornements. Inscription sur le rebord-cadre et ornements sur l'extérieur de

ce cadre (la pl. XII de PISAREVSKAYA, *l. c.*, montre que ces ornements s'étendent au côté extérieur). Cette organisation du décor rejoint aussi celle des revêtements des icones.
Parmi les reliures métalliques byzantines, les cinq exemples qu'on conserve au Trésor de Saint-Marc (aujourd'hui à la Marcienne) nous mettent en présence d'une structure comparable du décor (fig. 104). En effet, partout le décorateur distingue un champs principal et un cadre, le premier étant réservé à l'image iconographique la plus importante et le cadre recevant soit un décor ornemental, soit des figurations d'accompagnement (médaillons émaillés et petits reliefs). Les plus tardives de ces reliures ressemblent le plus aux icones avec revêtement. Elles réservent le milieu à une grande image (en relief) du Crucifiement et de la Descente aux Limbes, en abandonnant le cadre soit à des médaillons émaillés alternant avec de petites scènes évangéliques sculptées, soit à de petits bustes de saints en relief; dans les deux cas, exactement comme sur les revêtements d'icones, ces images figuratives du cadre voisinent avec des surfaces abandonnées aux ornements, émaillés ou sculptés. Ces deux dernières reliures remontent à l'époque Paléologue. Elles sont donc contemporaines de la série la plus importante des revêtements des icones. Nous reproduisons (fig. 109) l'une des scènes évangéliques en relief qui entourent le relief central, sur l'une des reliures Paléologue de la Marcienne. On voit que l'art de ces petits reliefs est le même, de part et d'autre.

BIBLIOGRAPHIE: *Il Tesoro di San Marco*, pl. XX, XXV, XXVI, XXXII-IX, surtout XXXVIII-IX. D. T. RICE-HIRMER, *Kunst aus Byzanz*, pl. 135.

INDEX GÉNÉRAL DES NOMS

Aaron 39
Abgar 64
Abraham 38
Acropolite Constantin 46
Acropolite Georges 46
Acropolitissa Maria, v. Comnini Tornikina Acropolitissa
Ananias 64
Anastasis, v. Descente aux Limbes
André, saint 36, 38
Andronique II, empereur, v. Paléologue Andronique
Ange, v. Isaac II Ange
anges 13, 25, 26, 36-37, 45, 49, 57, 66, 67
Anne, v. Paléologue Cantacuzène Anne, Philanthropini Anne
Anne, sainte 14, 36, 47, 53, 54
Annonciation 13, 23, 32, 35-36, 38, 39, 44, 47, 49, 52, 56, 58, 59, 68, 71
Antoine de Novgorod 17
Archanges, v. Gabriel, archange, Michel, archange
Arianitissa 23, 24, 39, 42, 44, 47, 50, 51, 52, 53, 69, 74
Arténiios, saint 74
Artocostà, monastère 58-59
Ascension 44, 52, 56
Assen (Asan) Michel, tsar de Bulgarie 27
Athanase, cofondateur de monastère 34
Athos, v. Mont-Athos
Attaliate Michel 16

Bačkovo, monastère 16, 34
Baptême 40, 44, 49, 52, 56
Bartholoméos, apôtre 66
Basile, saint 74
Basile I, empereur 14
Blaise, saint 36
Bogolubsky André 68, 69, 70
Boïana 46
Botkine, collection 31
Bulgarie, v. Assen, Ivan Alexandre, Bačkovo, Melnik, Mésembrie, Sofia
Byzance 12, v. aussi Constantinople

Cantacuzène Anne, v. Paléologue Cantacuzène Anne
Cantacuzène Jean, despote 58-59
Chalkoprateia, icone de la Vierge 31, 74
Charis (nom de femme) 50, 51, 52
Chatzidakis M. 62
Chemin de la Croix 76
Chersonèse 24, v. Korsoun
Chilandar (Mont-Athos) 55
Choniates Nicetas 17
Christ (Jésus) 4, 5, 6, 11, 14, 21, 22, 23, 39, 46, 52, 54, 54-55, 57-58, 60-61, 64, 65-66, 74, 76, v. aussi Ascension, Anastasis, Baptême, Chemin de la Croix, Crucifiement, Descent aux Limbes, Entrée à Jérusalem, Face Sainte, Hétimasie, Nativité, Transfiguration
Christ, images avec épithète (Psychosostis, Mandilion) 14, 38, 63-64
Clavijo 15, 17
Comnini Tornikina Acropolitissa Marie 45
Constantin, v. Acropolite Constantin
Constantinople 7, 8, 15, 16, 17, 62, 63, 64, 70, 71, v. aussi Istanbul, Photios
Cosme, saint 42, 45
Crucifiement 14, 38, 39, 40, 44, 49, 52, 55-56, 77, 78

Damien, saint 42, 45
Daniel, prophète 36, 39
David, roi 36
Déisis 5, 6, 23, 24, 30, 36, 56, 69, 76, 77
Démètre (Démétrios), saint 21, 42, 74, 75
Descente aux Limbes 78, v. aussi Anastasis 49, 52, 56, 78
Dimitri, roi de Géorgie 31
Disypatos Manuel 41, 43
Dormition 44, 52, 56, 76
Douze fêtes 60
Dufour-Bozzo, Colette 64
Dufrenne Suzy 26

Ebersolt Jean 16
Eléousa, icone de la Vierge 27, 29, 34
Elisabeth, sainte 62
Entrée à Jérusalem 40, 44, 49, 52, 56

Entrée de la Vierge au Temple, 28, 37, 47, v. aussi Vierge, scènes de sa vie
Episkepsis (Vierge) 40
Eulalios, évèque 64
Eustrate, saint 21
Evangelistes 28, 41, 45, 54, v. aussi Jean, Luc, Marc, Mathieu
evêques 41, 65
Ezechiel, prophète 39

Face Sainte et son histoire 12, 14, 63-64
Fermo, cathédrale 44
Florence, Opera del Duomo 60
Freising (Bavière), cathédrale, icone de la Vierge 7, 41-43, 44, 46, 48, 49

Gabriel, archange 35-36-37, 44
Galatina (Apulie) 54
Gédéon 39
Gelat (Hahul) 30, 31-33, 71
Gênes, couvent S. Bartolomeo degli Armeni, icone de Sainte Face 12, 14, 63-64
Georges, v. Acropolite Georges
Georges, saint 21, 42, 66, 74
Géorgie (Géorgiens) 11, 12, 13, 29, 29-34, 71, v. aussi Mgvimeni, Tbilisi, Tchoukouli, Zarzma
Gian Galeazzo (Visconti), duc de Milan 41
Gorgoepicoos (Vierge) 29
Gran (Hongrie) 77
Grèce 5

Habacuc, prophète 39
Hahul (Gelat), triptyque 30, 31-33, 47, 70, 71
Hélène, sainte 71
Hercule 10
Hétimasie 5, 6, 30, 36, 40, 42, 45, 47, 53, 56, 62, 76
Hodigitria, icone de la Vierge 15, 39-40, 41, 45, 49-52, 58-65

Ignace, cofondateur du monastère 34
Iliade 10
Inscriptions sur les icones 25, 26-28, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 41-43, 44, 45-46, 47, 48, 49-52, 56, 58-59, 61, 63-64, v. aussi Christ et Vierge, épithètes
Ioanna 51
Iourev Polskij, église Saint-Georges 69
Isaac II Ange, empereur 17
Istanbul, Fener Isa 14, 15, 36, 53, 66, 67
— Fetiyeh 14, 36, 53
— Musée Archéologique 15
— voir aussi Constantinople
Ivan Alexandre, tsar de Bulgarie 26-27

Jacob, patriarche biblique 39
Jacques, apôtre 53
Jaroslav, v. Vsevolodovic Jaroslav
Jean, apôtre (le théologien) 25, 38, 62-63
Jean Anargyre, saint 62
Jean Baptiste (Prodrome) 23, 62, 73
Jean Chrysostome, saint 39, 54, 55, 55-56, 62, 74
Jean Damascène, saint 62
Jean Eléimon, saint 62
Jean Kalyvite, saint 62
Jean Klimax, saint 62
Jean Nisteftis, saint 62
Jean, v. Cantacuzène Jean
Jean V empereur, v. Paléologue Jean
Joachim, père de Marie 36, 47, 53
Joseph, fiancé de Marie 53
Jougoslavie, v. Ohrid, Skopije, Sopočani

Kalligas M. 41, 43
Kiev, Musée 63, 68
Kondakov N.P. 12, 62, 63
Korsoun, Vierge de- 24
Kremlin 69, 74, 77

Lavra (Mont-Athos) 62-63
Lazare, v. Résurrection de Lazare
Lecce (Apulie) 54
Leningrad, Musée de l'Ermitage 75, 75-76
Léon, prêtre à Ohrid 35, 37

Liège, cathédrale 65
Louppos, saint 66
Luc, évangéliste 38
Lycie 33, v. Muskar, Myra

Macédonienne, dynastie, renaissance 8, 13, 15
Mandilion, v. Face (Sainte)
Manoussacas M. 43
Manuel, v. Disypatos Manuel, Philès Manuel
Manuel III (grand Comnène), empereur de Trébizonde 61, v. aussi Paléologue Cantacuzène Anne
Marc, évangéliste 38
Marie, v. Vierge Marie et Théotokos
Marie, v. Tornikina Acropolitissa, Marie
Martvili, croix 32
martyrs 24
Matthieu, évangéliste 38
Melnik (Bulgarie), egl. Saint-Nicolas 11, 25-26
Ménas, saint 21
Mercure, saint 21, 74
Mésembrie (Nesebr) 11, 26, 28, 57, 73
Mgvimeni (Géorgie) fig. 15, 16, cf. p. 29-31
Michel, archange 11, 13, 21, 22, 32, 44, 77
Michel, v. Assen (Asan) Michel
Mithra 10
Mont-Athos, v. Chilandar, Lavra, Vatopédi
Montaldo Leonardo, doge de Gênes 64
Mont-Sinaï 10
Moscou 8, 48, 68-72, v. aussi Nicon, Photios archevêque de Moscou
Moscou, Galerie Tretiakov 7, 14, 45-46, 48, 68-72
Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata (Kremlin) 14, 33, 46-47, 68-72, 74, 77-78
Muskar (près de Myra) 33
Myra (Lycie) 33

Nagy-Szent-Miklos, trésor 33
Naissance de Marie 47, 56
Naples, Musée Archéologique 10
Nativité 44, 49, 52, 56, 76
Nestor, saint 21
Nicétas, v. Choniates Nicétas
Nicétas, saint 74
Nicolas, saint 41, 54, 55, 57, 58, 59, 63
Nicon, patriarche de Moscou 69
Nicopea, icone de la Vierge 73
Novgorod, cathédrale de Sainte-Sophie 11, 13, 23, 24-25, 69

Ohrid, église de la Vierge Péribleptos (ou Saint-Clément) icones 4, 7, 13, 14, 35-37, 37, 38, 38-39, 39-40, 47, 73, v. aussi Christ, Skopje, Vierge
Omphale, mythol. 10

Paléologue art (style) 7, 8, 9, 12, 13, 14, 25, 26, 39, 42, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 55, 60, 62, 64, 66, 77, 78
Paléologue Andronique II, empereur 56
Paléologue Jean V, empereur 63
Paléologue Cantacuzène Anne, deuxième épouse de Manuel III, empereur de Trébizonde 61
Paléologues, famille impériale 59
Pantéleimon, saint 42, 45, 75
Pantocrator 5, v. Christ
Papadopoulina 50, 51, 52
Paraskevi, sainte 67
Paris, anc. Collection Marquet de Vasselot 76
Paris, Collège de France 3
Paris, Ecole des Hautes Etudes 3
Patmos, monastère de Saint-Jean, inventaire 16
Paul, apôtre, v. Pierre et Paul
Péloponnèse, v. Artocostà, monastère
Pentecôte 44, 49, 52, 56
Pères de l'Eglise 76
Péribleptos (aujourd'hui Saint-Clément), église, v. Ohrid
Perses 64
Philanthropini Anne 61-62
Philès Manuel, poète 6, 16

Philothée, staurothèque dite de - 77
Photios, archévêque de Moscou 69, 70, 72
Photios, patriarche de Constantinople 15
Pierre, apôtre 21, 25
Pierre et Paul, apôtres 11, 23, 24, 38, 42, 45, 56, 69
Postnikova-Losseva 71
Preslav 15
Procope, évêque 25
Procope, saint 21
prophètes 13, 23, 41, 57, 59, v. aussi Daniel, David, Ezéchiel, Samuel, Zacharias
Psychosostis, icone du Christ 7, 14, 38
Psychosostria, icone de la Vierge 7, 14, 38-39, 44
Purification 44, 49, 52, 56

Résurrection de Lazare 44, 49, 52, 56
Riazan 33
Roublev André 70
Russie 12, 45, 46, 68, v. aussi Kiev, Kremlin, Leningrad, Moscou

Saint-Clément, v. Ohrid
Saint-Luc en Phocide 13
Sainte Face à Gênes, v. Face Sainte
Sainte-Montagne 71, v. aussi Mont-Athos
Sainte Sophie à Constantinople, inventaire du Trésor 76
Salonique, v. Thessalonique
Samuel, prophète 36
Sarah 66
Sébaste (en Phrygie) 15
Serbie 46
Ševčenko Ihor 26-28, 49-51
Simon, apôtre 22, 25
Sinai, v. Mont-Sinai
Skopje, Musée, icones d'Ohrid 7, 23, 25, 31, 33, 35, 37, 38, 38-39, 39-40, 41, 44, 46, 57, 58, 59
Sofia, Musée archéologique national, 11, 26, 28
Sofia, Musée ecclésiastique 65
Sopočani 13

Tbilisi (Tiflis), Musée 31
Tchoukouli (Géorgie) fig. 17, cf. p. 29-31
Théochari Marie 17, 58
Théodora, impératrice 60-62
Théodore, saint 21, 74, 75
Théodoule, archimandrite 59
Théophile, empereur 60
Théophane contin. chronique 15
Théotokos 26, 27, 35, 44, 48, 58-59, v. aussi Vierge Marie
Thessalonique (Salonique) 8, 41, 71
Thomas, apôtre 25
Tornicina Marie, v. Comnini Tornikina Acropolitissa
Transfiguration 30, 40, 44, 49, 52, 53, 56
Trébizonde 8, v. aussi Manuel III
Trêves, cathédrale 71
Trinité 14, 66-67, 67, 70, 71
Troie, prise 10
Typica des monastères 16

Umilenié (Eléousa), icone de la Vierge 34

Vatopédi (Mont-Athos) 7, 14, 49-52, 52-53, 53, 54-55, 56, 60-62, 66-67, 67, 68, 70, 71
Venise, bibliothèque Marcienne 75-78
Venise, Saint-Marc, Pala d'oro 75
Venise, Saint-Marc, Trésor 11, 21, 22, 32, 72, 73, 77, 78, v. aussi Michel archange
Venise, San Samuele 17, 58-59
Vicq (Espagne) 63
Vierge (Marie, Théotokos) icones 4, 7, 11, 14, 16, 17, 23, 24, 25, 26-28, 28-29, 31-32, 34, 35-36, 37, 38-39, 39-40, 41, 41-43, 44, 45-46, 46-47, 48, 53, 57, 58-59, 60-62, 65, 67, 68, 68-72, 73, 74, v. aussi Annonciation, Dormition, Entrée au Temple, Naissance du Marie, Purification
Vierge, icones avec épithètes, v. Chalkoprateia, Eléousa, Episkepsis,

Gorgoepicoos, Hodigitria, Nicopea, Péribleptos, Psychosostria, Umilenié, Vlacherniotissa
Vierge, scènes de sa vie 14, 28, 47
Visconti, v. Gian Galeazzo (Visconti)
Vlacherniotissa (Vierge) 34
Vladimir 68; icone de la Vierge 14, 58, 68-72, 73, v. aussi Moscou Galerie Tretiakov
Vsevolodovič Jaroslav, prince 68

Yougoslavie 7

Zacharias, prophète 36
Zacharie, saint 62
Zarzma 13, 30

ΠΕΡΙΛΗΨΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

RIASSUNTO DELL'OPERA

André Grabar, Αἱ χρυσαῖ καὶ ἀργυραῖ ἐπενδύσεις τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων τοῦ Μεσαίωνος

Τὸ βιβλίον τοῦτο εἶναι ἀφιερωμένον εἰς ἔργα τῆς βυζαντινῆς τέχνης ὀλίγον γνωστά, διότι εἶναι διεσπαρμένα ἀνὰ τὸν κόσμον, ἀλλὰ τὰ ὁποῖα δὲν ὑπολείπονται κατ'οὐδὲν ἄλλων κατηγοριῶν δημιουργημάτων τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Πρόκειται περὶ τῶν ἐπενδύσεων τῶν εἰκόνων, ἤτοι τῶν χρυσῶν καὶ ἀργυρῶν ἐσθήτων αἱ ὁποῖαι ἐπικαλύπτουν ἱερὰς ἑλληνικὰς εἰκόνας τοῦ Μεσαίωνος καὶ τὰς ὁποίας δυνάμεθα νὰ παραβάλωμεν πρὸς τὰς ἐκ πολυτίμων ὑφασμάτων στολάς, δι'ὧν ἐνδύουν ἐνίοτε, εἰς τὰς καθολικὰς ἐκκλησίας, τὰ ἀγάλματα τῶν ἁγίων. Τὸ βυζαντινὸν παράλληλον τῶν ἐνδυμάτων τούτων εἶναι εἶδος καλυμμάτων ἐκ χρυσοῦ ἢ ἀργύρου πεποικιλμένων διὰ διακοσμητικῶν σχεδίων καὶ ἀκόμη διὰ καλλιτεχνικῶν ἀναγλύφων παριστώντων ἁγίους καὶ σκηνὰς εὐαγγελικὰς ἢ ἁγιογραφικάς.
Αἱ ἐπενδύσεις αὗται ἀποτελοῦν πολύτιμα ἔργα τῆς βυζαντινῆς χρυσοχοΐας καὶ ἀργυροχοΐας, εἰς τὰ ὁποῖα παρατηροῦνται συνηνωμένα ἔκτυπα ἀνάγλυφα, σχέδια ἐκ σμάλτου χρυσοπερικλείστου (cloisonné) καὶ ἐπιπεδογλύφου (champlevé), κοσμήματα μὲ « νιὲλλο » (niellés), ἔνθετοι πολύτιμοι λίθοι (cabochons) καὶ « συρμαλέϊνα » (filigranes).
Εἰς τὸ πρῶτον μέρος τοῦ παρόντος ἔργου ἐπιχειρεῖται νὰ προσδιορισθῇ ἡ τέχνη τῶν ἐπενδύσεων τούτων καὶ ἡ θρησκευτική των σημασία. Ἐκτίθενται τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα τὰ ὁποῖα ἐφηρμόζοντο εἰς τὰς ἐπενδύσεις καὶ τὰ ὁποῖα ἀντανακλοῦν δύο γενικὰς καὶ ἀλληλοσυμπληρουμένας ἰδέας, τὴν ἰδέαν τῆς ἐπικλήσεως τῆς ἐκπάγλου ὡραιότητος τοῦ παραδείσου καὶ τὴν ἰδέαν μιᾶς ὑλοποιημένης προσευχῆς τοῦ πιστοῦ. Ἐπιγραφαὶ καὶ προσωπογραφίαι ἐπὶ τῶν ἐπενδύσεων τούτων ἐξηγοῦν τὸν ρόλον τῶν καλυμμάτων αὐτῶν ὡς δειγμάτων εὐλαβείας καὶ παρέχουν ἐνίοτε ἐνδείξεις περὶ τῆς χρονολογίας τῶν ἀντικειμένων τούτων καὶ περὶ τοῦ τόπου τῆς προελεύσεως αὐτῶν. Ἡ πλειονότης τῶν γνωστῶν ἔργων ἀνήκει εἰς τοὺς ΙΓ', ΙΔ' καὶ ΙΕ' αἰῶνας, ἀλλὰ θὰ ὑπῆρξαν ἀναμφιβόλως ἄλλα καὶ πολὺ ἐνωρίτερον τῆς ἐποχῆς ταύτης. Τὸ πρόβλημα τῶν ἀρχῶν τῆς τέχνης ταύτης ἐξετάζεται ὑπὸ τοῦ συγγραφέως τοῦ παρόντος ἔργου, ὁ ὁποῖος διατυπώνει ἐπίσης πολλὰς παρατηρήσεις περὶ τῶν σχέσεων μεταξὺ τῆς τέχνης τῶν ἐπενδύσεων τῶν εἰκόνων καὶ τῶν ἄλλων κατηγοριῶν ἔργων τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἰδίᾳ δὲ τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Διότι πάντα τὰ ἔργα ταῦτα παρουσιάζουν μεταξύ των ὁμοιότητας εἰς πολλὰ σημεῖα. Μελετῶν τὴν ἀρχὴν τῶν βυζαντινῶν ἐπενδύσεων, ὁ συγγραφεὺς ἀνατρέχει ἐπίσης εἰς μαρτυρίας ὡρισμένων ἔργων ἀναλόγων, ἀλλὰ ἀρχαϊκῶν, ἐκτελεσθέντων ἐν Γεωργίᾳ.
Τὸ δεύτερον μέρος τοῦ ἔργου συνίσταται ἐξ εὑρετηρίου μετὰ περιγραφῆς τῶν ἐξεταζομένων ἔργων τέχνης. Τὸ εὑρετήριον τοῦτο δὲν εἶναι βεβαίως ἐξαντλητικόν, δὲν ἀποτελεῖ τὸ Corpus, ἀλλ'ἐπιλογὴν διαφόρων χαρακτηριστικῶν ἐπενδύσεων τῶν εἰκόνων. Ἐνδέχεται πιθανῶς νὰ ἐπαυξηθῇ ὁ παρατιθέμενος κατάλογος, ἡ πλειονότης ὅμως τῶν γνωστῶν ἔργων (τῆς καθαρῶς βυζαντινῆς ἐποχῆς) περιλαμβάνεται ἐν αὐτῷ καὶ σχεδὸν πάντοτε τὰ ἔργα ταῦτα παρατίθενται εἰς ὁλοσελίδους πίνακας, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ τέσσαρες πρῶτοι (A-D) ἔγχρωμοι. Ἡ συγκέντρωσις πασῶν τῶν πρωτοτύπων φωτογραφιῶν τῶν ἐπενδύσεων τούτων ἀπῄτησε πολλὰ ἔτη, διότι ταῦτα εἶναι διεσπαρμένα εἰς δεκάδα διαφόρων χωρῶν ἔνθεν καὶ ἐκεῖθεν τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας.

André Grabar, *I rivestimenti in oro e in argento delle icone bizantine del Medioevo.*

Questo libro è consacrato a delle opere d'arte bizantina poco conosciute, perché sparse per tutto il mondo, ma che non sono affatto inferiori ad altre categorie di prodotti dell'arte bizantina. Si tratta dei rivestimenti delle icone, cioè dei camici in oro ed in argento che ricoprono le sacre immagini greche del Medioevo e che è possibile confrontare alle vesti di stoffa pregiata, di cui talvolta sono addobbate le statue dei santi nelle chiese cattoliche. La versione bizantina di queste vesti è una specie di copertura in oro o in argento, decorata da ornamenti ed anche da rilievi figurativi che rappresentano dei santi e delle scene evangeliche o agiografiche. Questi rivestimenti sono delle opere preziose di argenteria e oreficeria bizantina, dove si vedono riuniti dei rilievi a stampo, dei motivi in smalto « cloisonné » e inciso, degli ornamenti niellati, delle pietre montate a « cabochon » e delle filigrane.

Nella prima parte della presente opera si cerca di definire l'arte di questi rivestimenti e il loro significato religioso. Si mettono in evidenza i programmi iconografici che si applicavano ai rivestimenti, che riflettono due idee generali e complementari, quella di una evocazione dello splendore del paradiso e quella di una preghiera materializzata del fedele. Delle iscrizioni e dei ritratti sui rivestimenti spiegano la funzione di questi camici in quanto atto di pietà e forniscono talvolta delle indicazioni sulla cronologia di questi oggetti e sul loro luogo d'origine.

La maggior parte delle opere conosciute è del XIII, XIV e XV secolo, ma ce ne devono essere state certamente anche prima. L'autore pone il problema dell'origine di quest'arte e formula anche un certo numero di osservazioni sui rapporti tra l'arte dei rivestimenti delle icone e le altre categorie d'opere bizantine e segnatamente con la scultura e la pittura dell'epoca dei Paleologhi. Tutte queste opere infatti sotto molti aspetti sono imparentate tra loro. Studiando le origini dei rivestimenti bizantini l'autore ricorre anche alla testimonianza di certe opere analoghe, ma arcaiche, eseguite in Georgia.

La seconda parte dell'opera è costituita da un catalogo delle opere studiate. Non si tratta certo di un « Corpus », ma di una scelta di esempi di rivestimenti di icone. Si potrà probabilmente allungare l'elenco proposto, la maggior parte tuttavia delle opere conosciute (dell'epoca propriamente bizantina) vi sono citate e quasi sempre riprodotte in bianco e nero e talvolta a colori. Ci sono voluti degli anni per riunire tutte le fotografie di questi rivestimenti conservati in una dozzina di diversi paesi all'interno e all'esterno dell'impero bizantino.

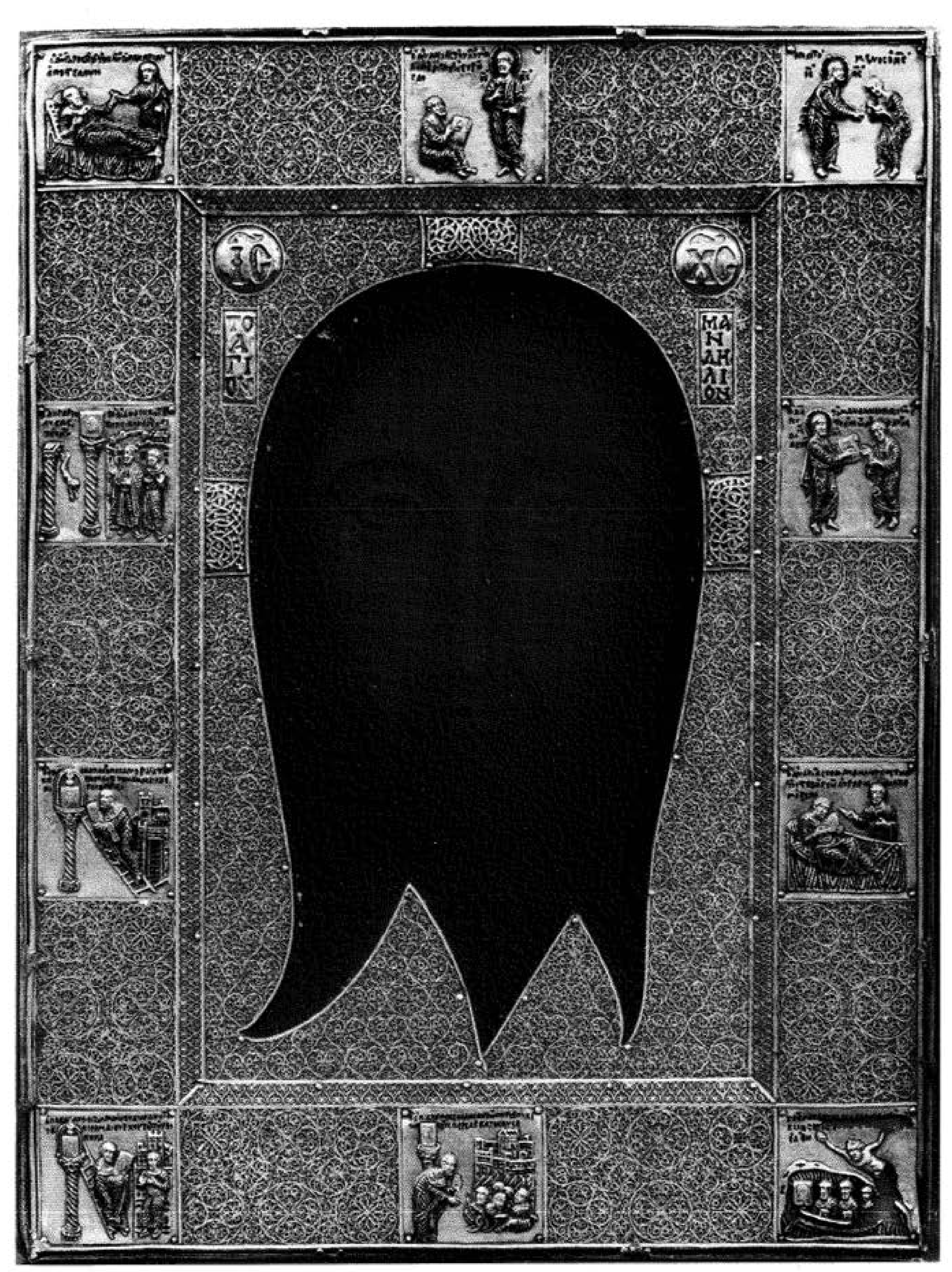
PLANCHES



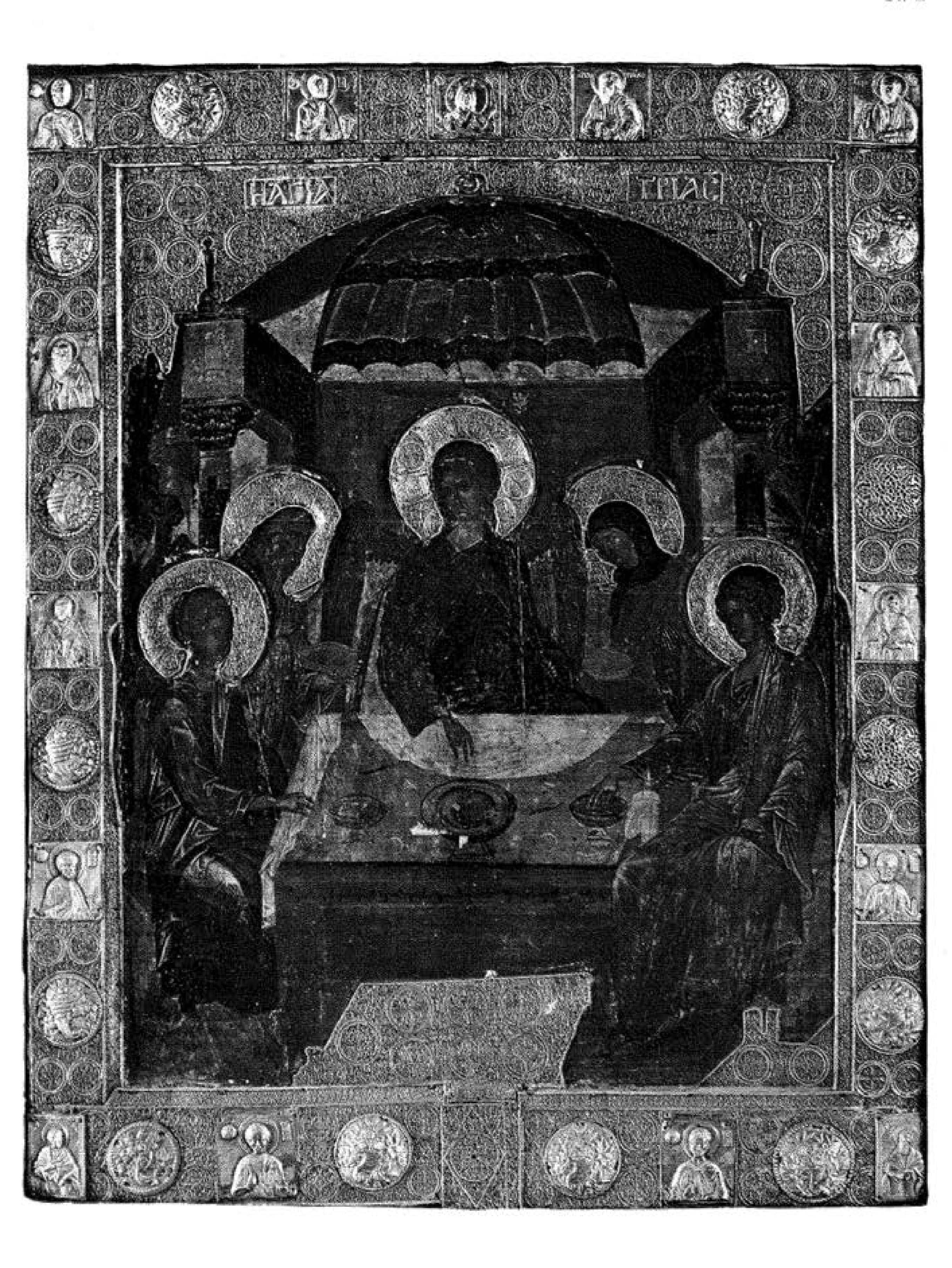
Venise, Saint-Marc: L'archange Michel, debout (cf. pl. I, fig. 1).



Venise, Saint-Marc: L'archange Michel, buste (cf. pl. II, fig. 2).



Gênes, Couvent San Bartolomeo degli Armeni: Icone de la Sainte Face (cf. pl. XLIV, fig. 74).



Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Trinité (cf. pl. XLVII-XLVIII, fig. 81-83).

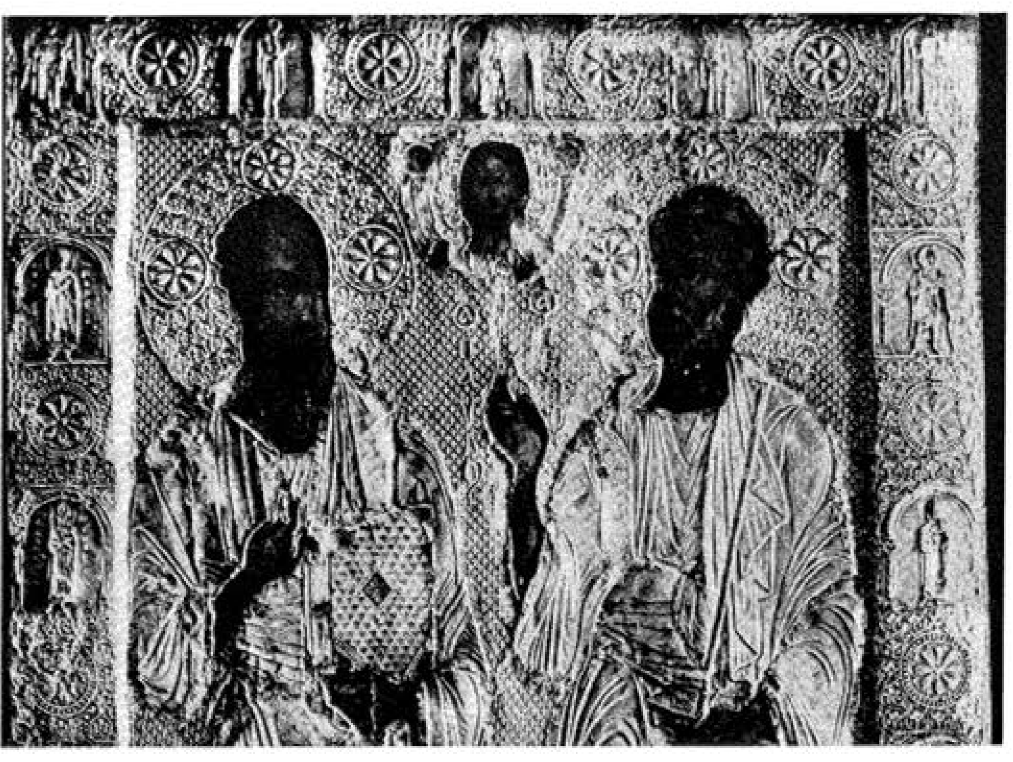


1. Venise, Saint-Marc: L'archange Michel, debout (Répert nº 1; cf. pl. A).



2. Venise, Saint-Marc: L'archange Michel, buste (détail) (Répert. nº 2; cf. pl. B).



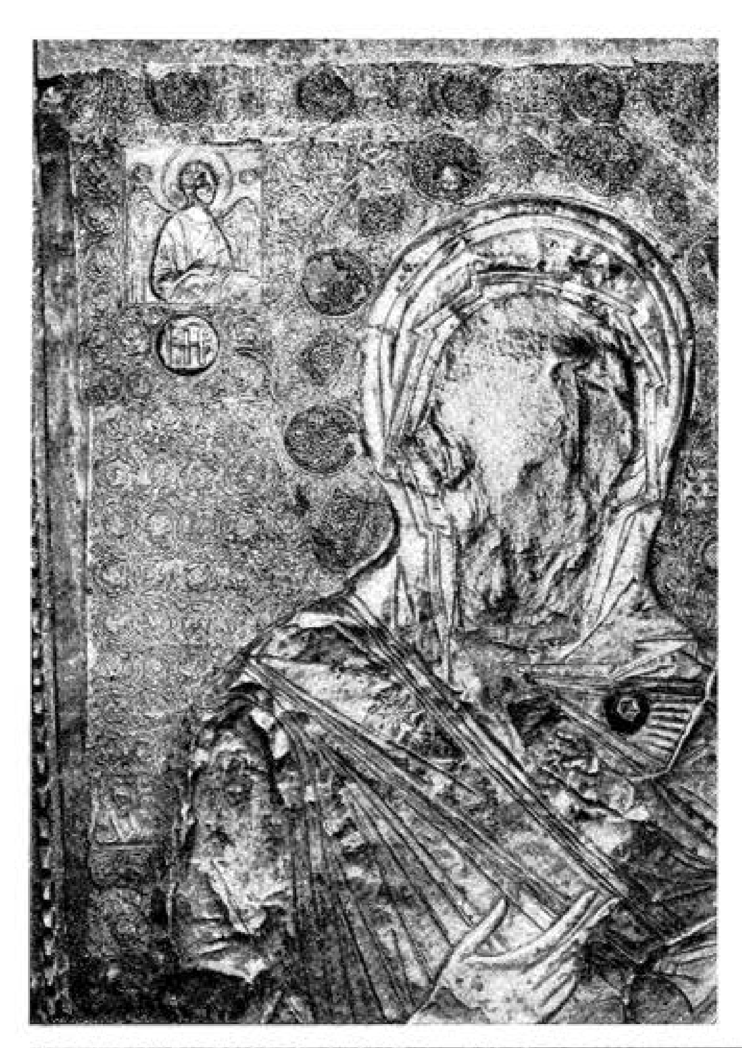


3-4. Novgorod, Musée Archéologique: Icone des saints Pierre et Paul (Répert. nº 3).



5. Novgorod, Musée Archéologique: Icone des saints Pierre et Paul (détail du cadre) (Répert. nº 3).

6. Novgorod, Musée Archéologique: Icone de la Vierge (Répert. nº 4).

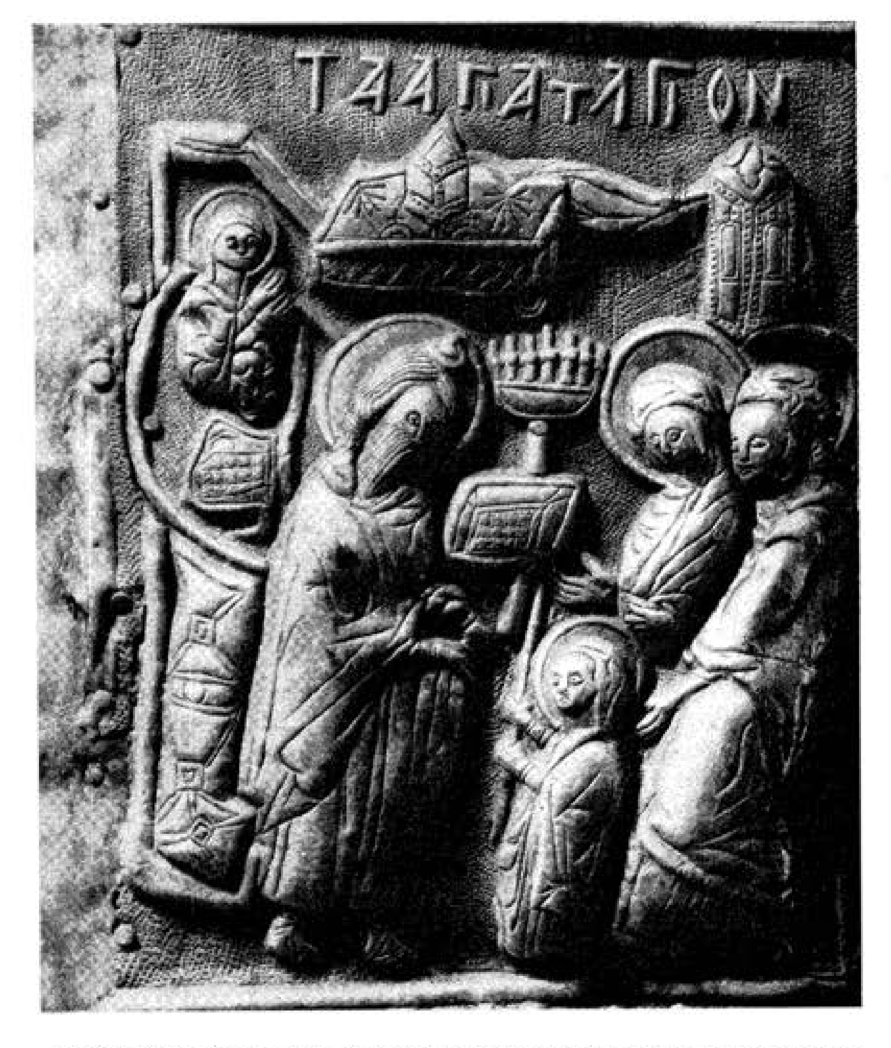


7. Melnik (Bulgarie), Église Saint-Nicolas: Icone de la Vierge (Répert. n° 5).



8. Sofia, Musée National Archéologique: Grande icone de la Vierge (détail) (Répert. n° 6).

9. Sofia, Musée National Archéologique: Grande icone de la Vierge (Répert. n° 6).



10. Sofia, Musée National Archéologique: Grande icone de la Vierge (détail du cadre) (Répert. n° 6).



11. Zarzma: Icone de la Transfiguration.

12-13. Zarzma: Icone de la Transfiguration (détails).



14. Zarzma: Icone de la Vierge.



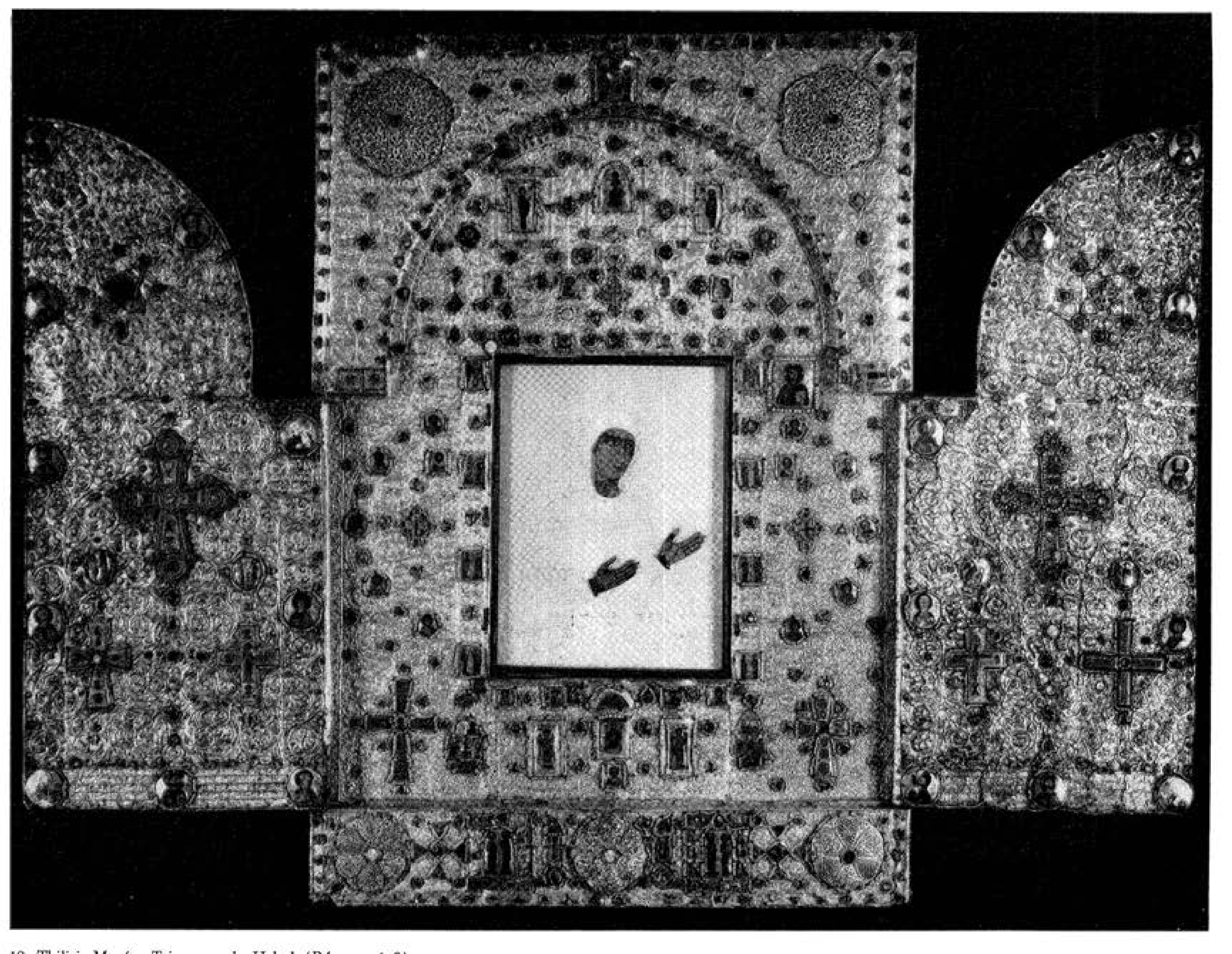
15. Mgvimeni: Icone de saint Jean Baptiste.



16. Mgvimeni: Icone du Christ (détail).

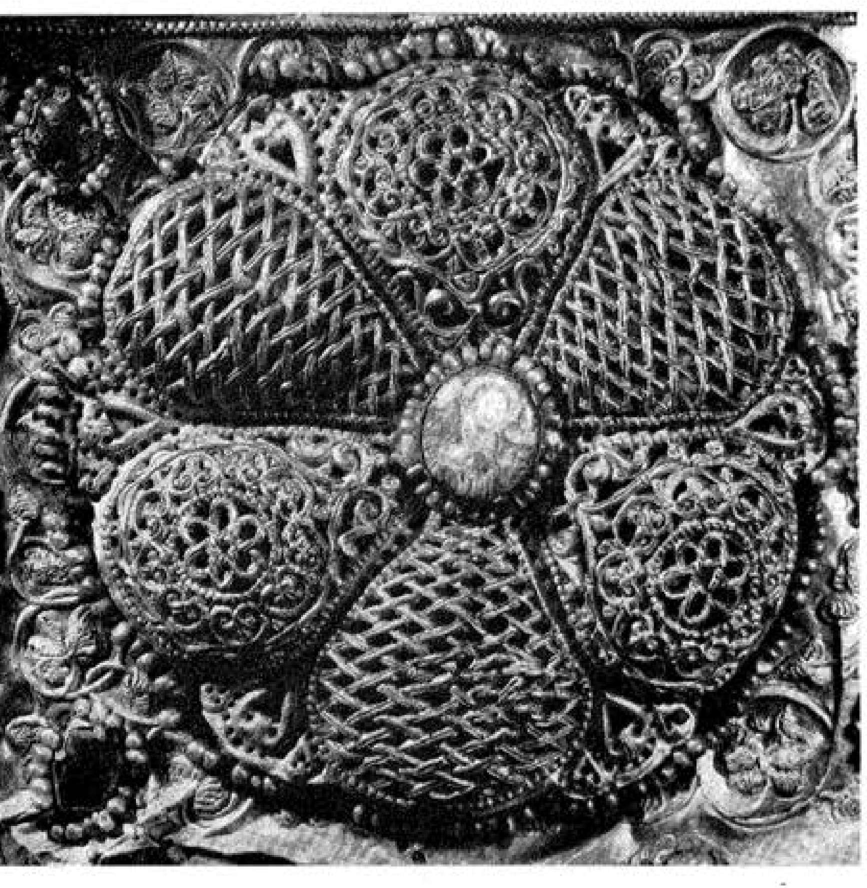
17. Tchoukouli: Icone de la Vierge trônant.

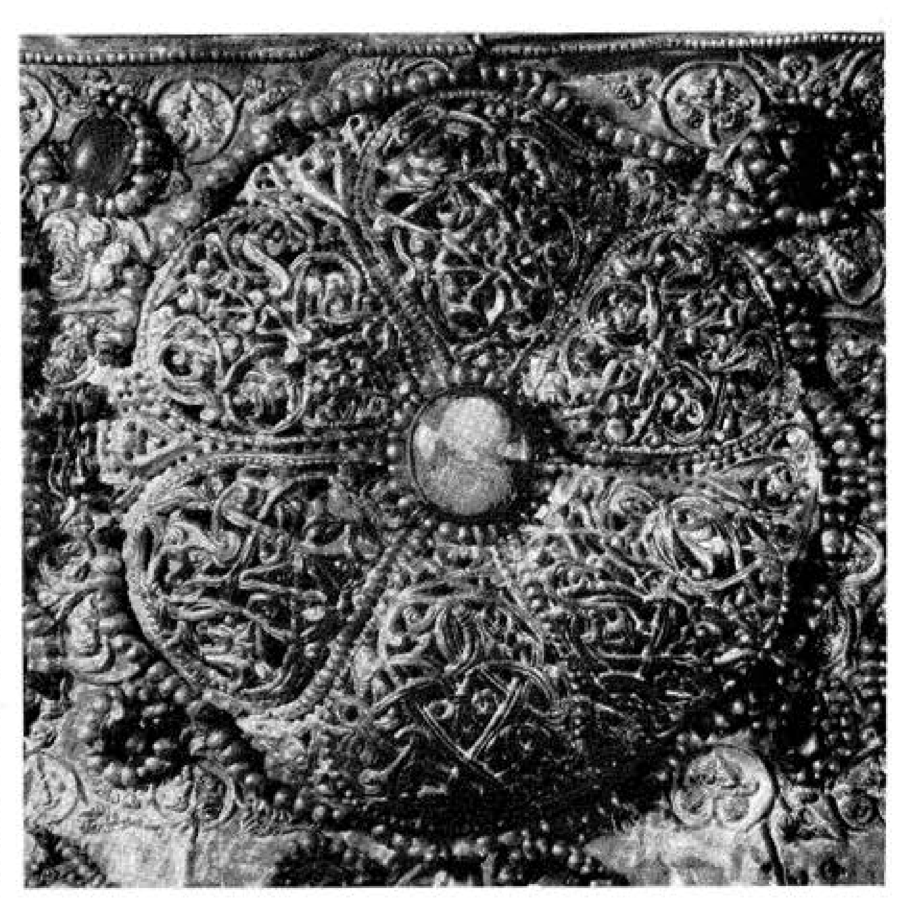
18. Bačkovo (Bulgarie): Icone de la Vierge (Répert. nº 9).



19. Tbilisi, Musée: Triptyque de Hahul (Répert. n° 8).

20-21. Tbilisi, Musée: Triptyque de Hahul (détails) (Répert. nº 8).





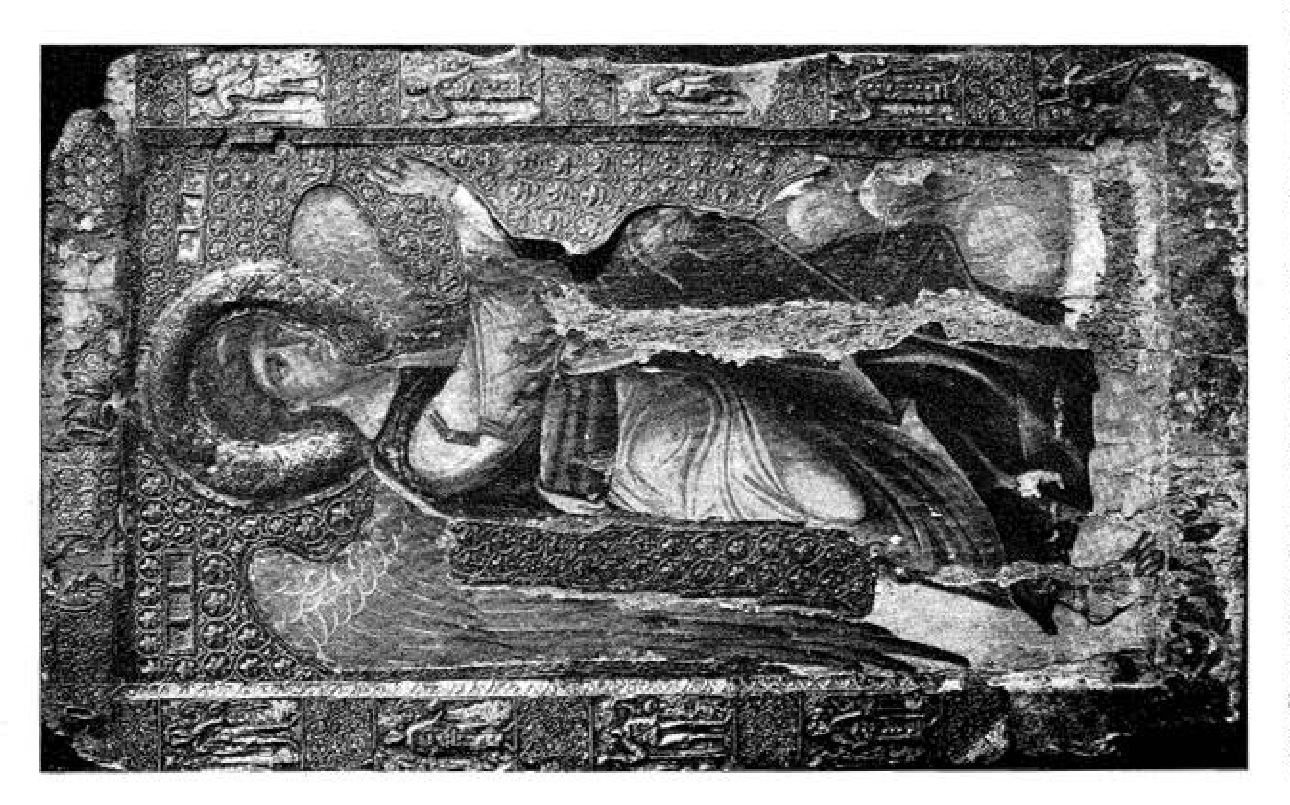
22-23. Tbilisi, Musée: Triptyque de Hahul (détails) (Répert. n° 8).



24. Vienne, Kunsthistorisches Museum: Trésor de Nagy-Szent-Miklos. Fond d'un vase en or.



25. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Collier (« barmy »), prov. de Riazan (détail).

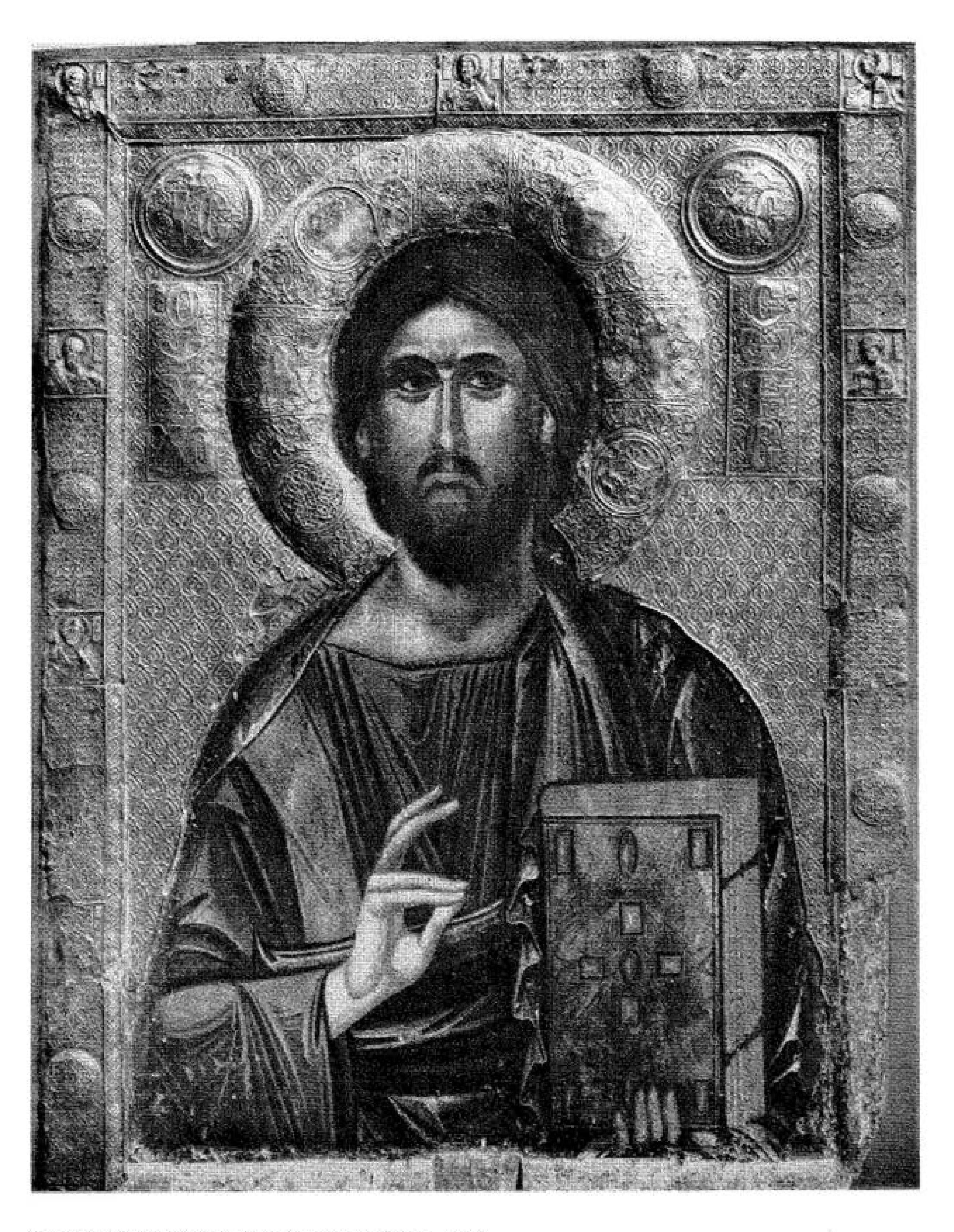


26-27. Skopje, Musée: Icone de l'Annonciation; la Vierge et l'archange Gabriel (Répert. n° 10).

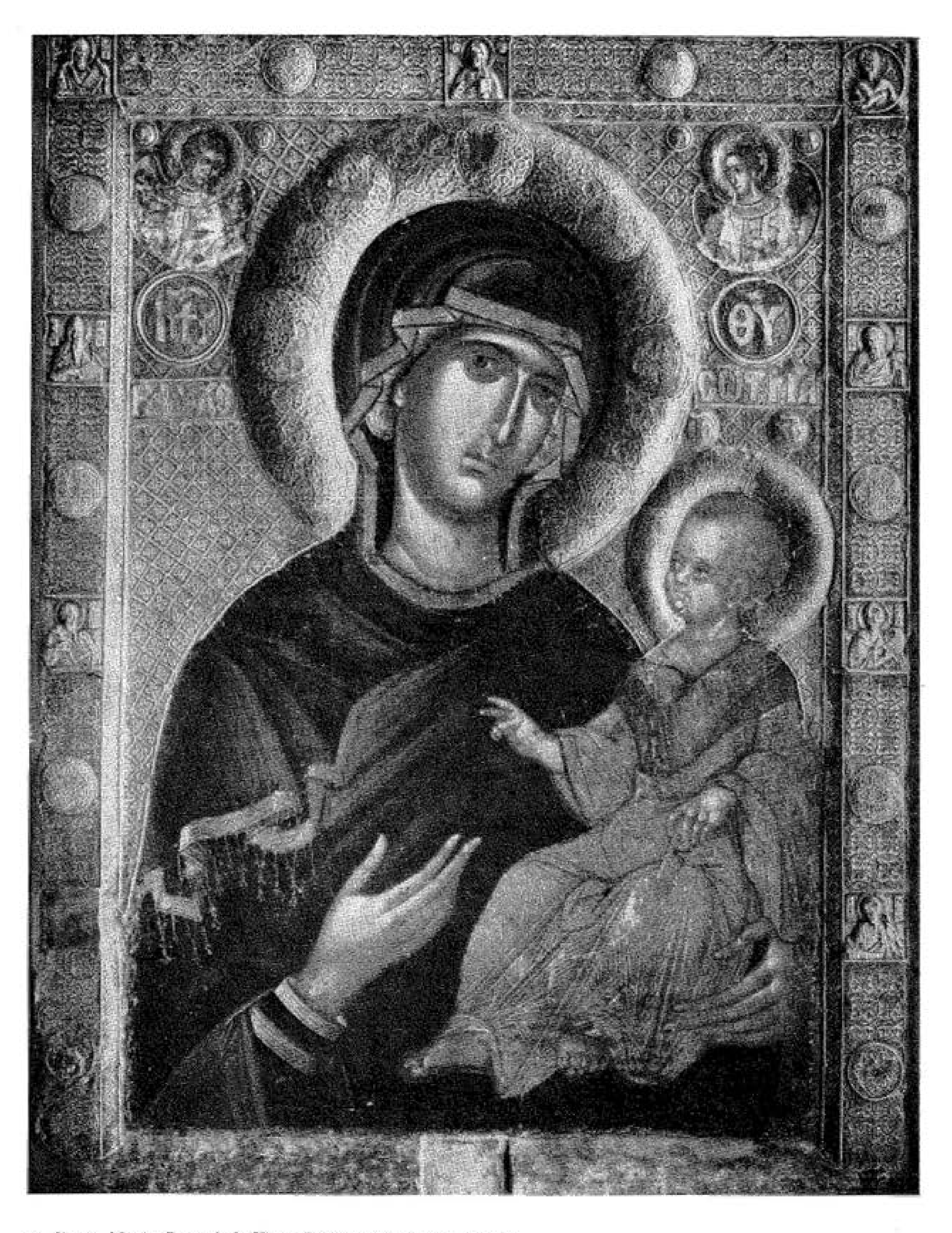
28-29. Skopje, Musée: Icone de l'Annonciation (détails du cadre) (Répert. nº 10).



30. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Péribleptos (Répert. n° 11).



31. Skopje, Musée: Icone du Christ Psychosostis (Répert. n° 12).



32. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Psychosostria (Répert. nº 13).



33. Skopje, Musée: Icone du Christ Psychosostis (détail du cadre) (Répert. nº 12).



34. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Psychosostria (détail du cadre) (Répert. nº 13).

35-36. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Psychosostria (détails du cadre) (Répert. nº 13).

37. Skopje, Musée: Icone de la Vierge Hodigitria (Répert. nº 14).



38. Skopje, Musée: Icone de la Vierge avec l'Enfant qui se détourne (Répert. nº 15).



39. Freising, Cathédrale: Icone de la Vierge en prière (Répert. n° 16).



40-41. Freising. Cathédrale: Icone de la Vierge en prière (détails) (Répert. n° 16).



42. Fermo (Italie), Cathédrale: Icone de la Vierge (Répert. n° 17).



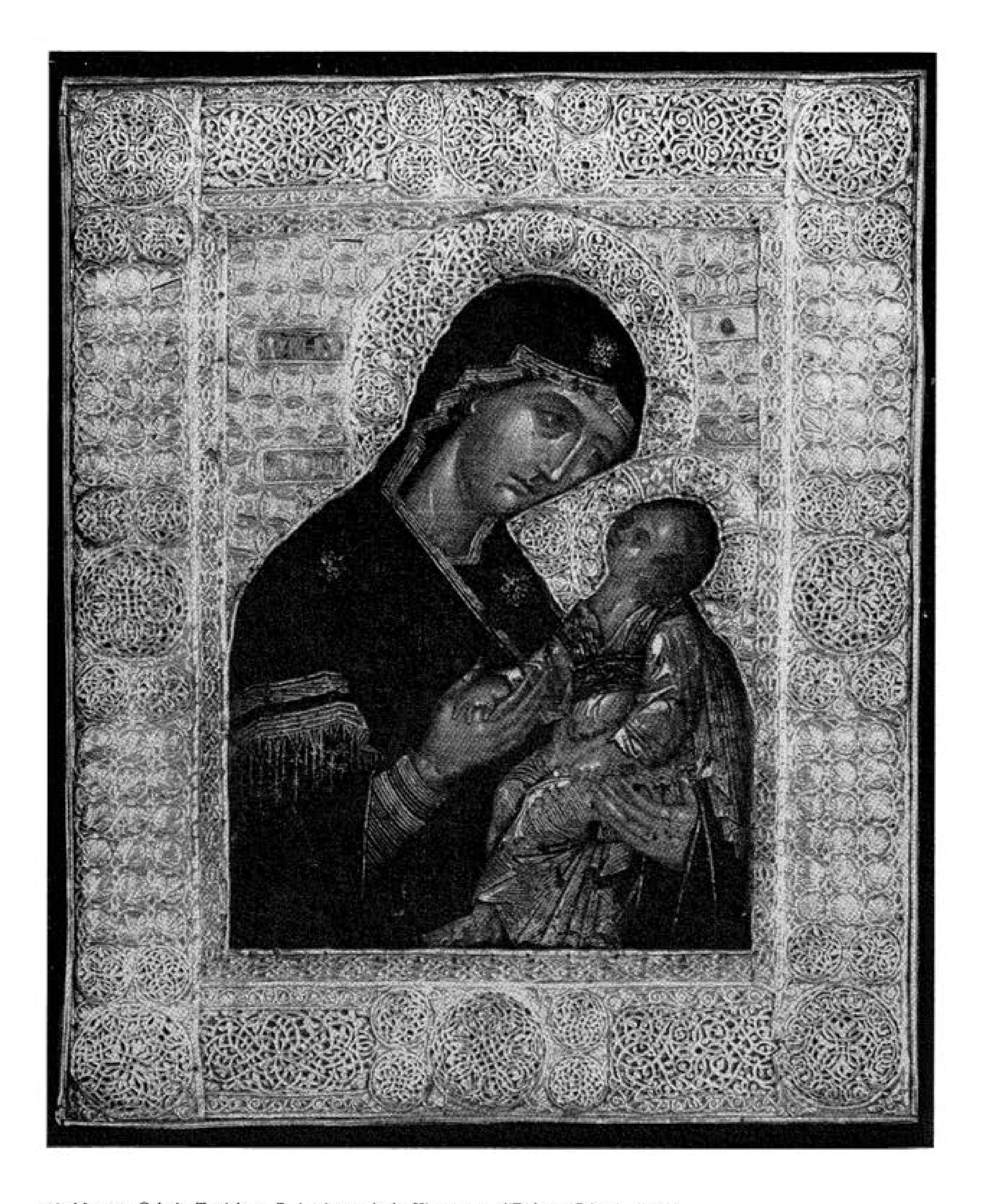
43. Moscou, Galerie Tretiakov: Icone de la Vierge avec donateurs (Répert. n° 18).



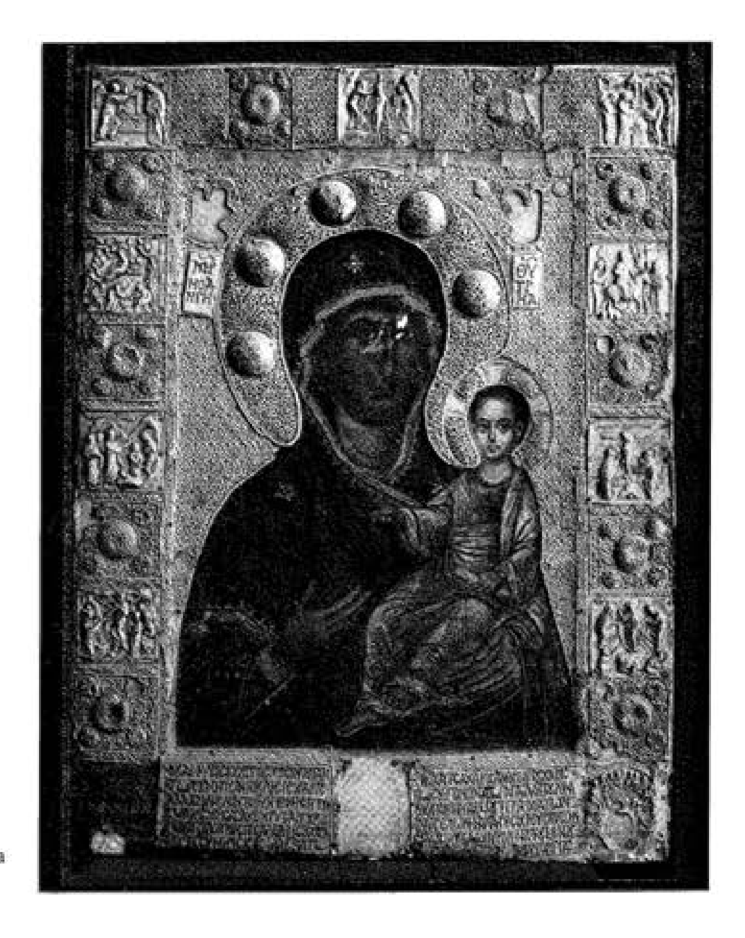
44a-44b. Moscou, Galerie Tretiakov: Icone de la Vierge avec donateurs (détails du cadre) (Répert. n° 18).



45. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge avec « vie » (Répert. n° 19).



46. Moscou, Galerie Tretiakov: Petite icone de la Vierge avec l'Enfant (Répert. n° 20).

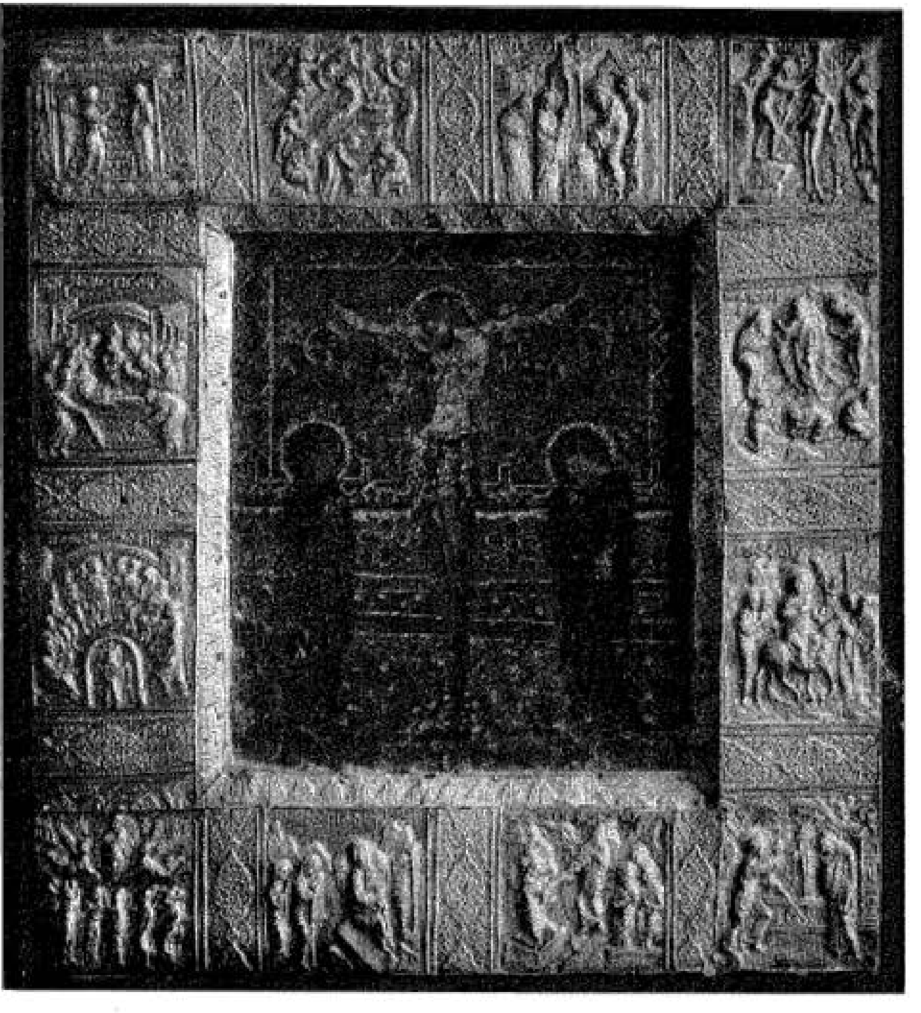


47. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge Hodigitria avec scènes évangéliques (Répert. n° 21).

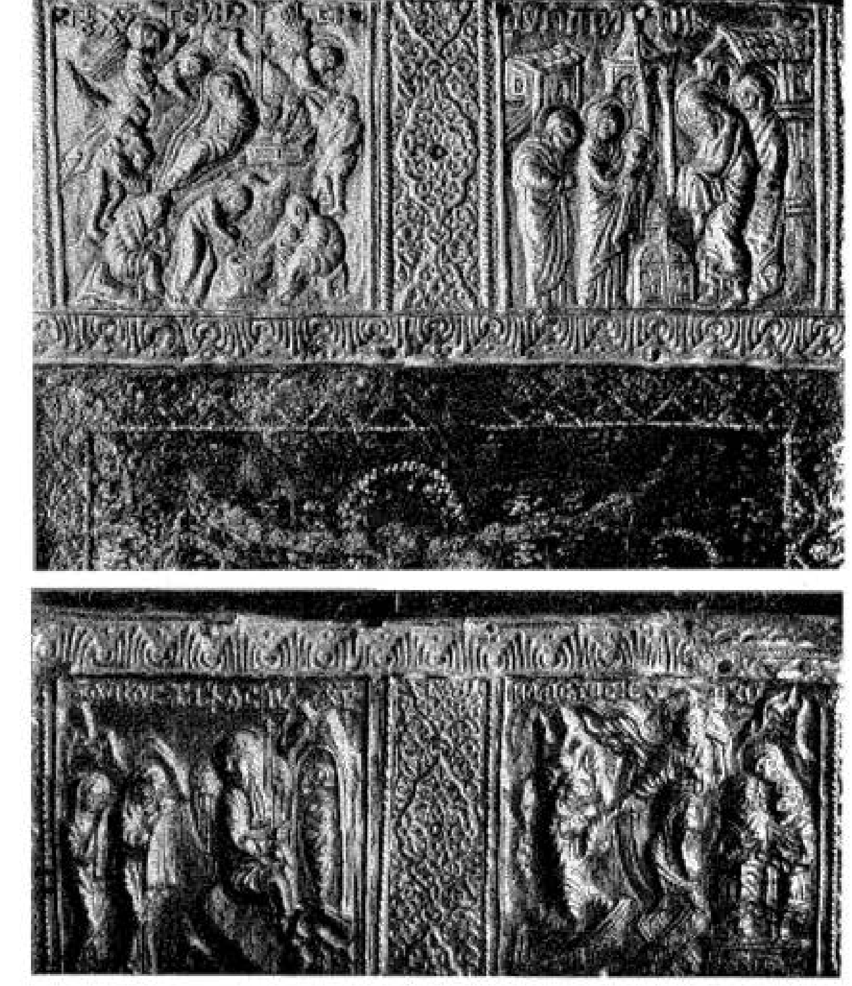
48. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge Hodigitria (détail) (Répert. n° 21).



49-52. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge Hodigitria (détails) (Répert. n° 21).

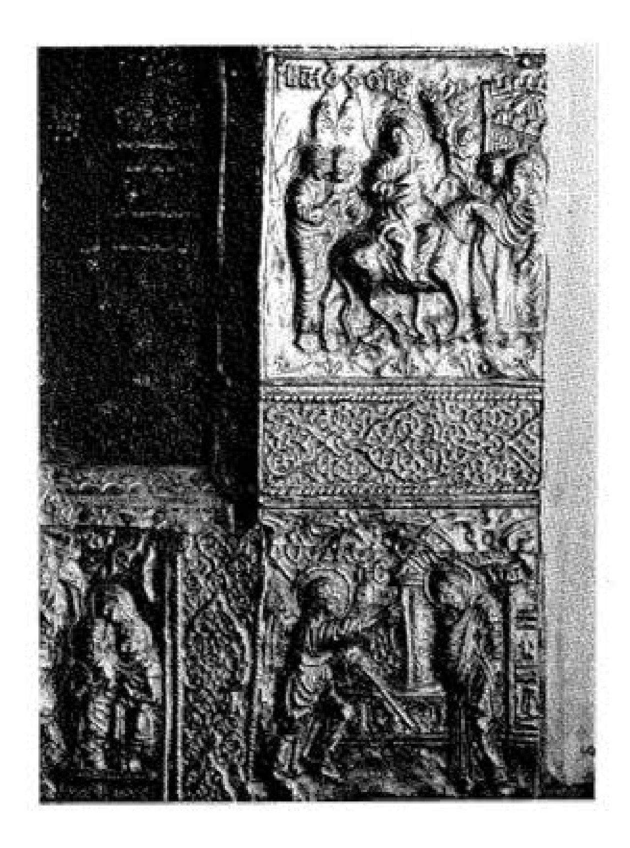


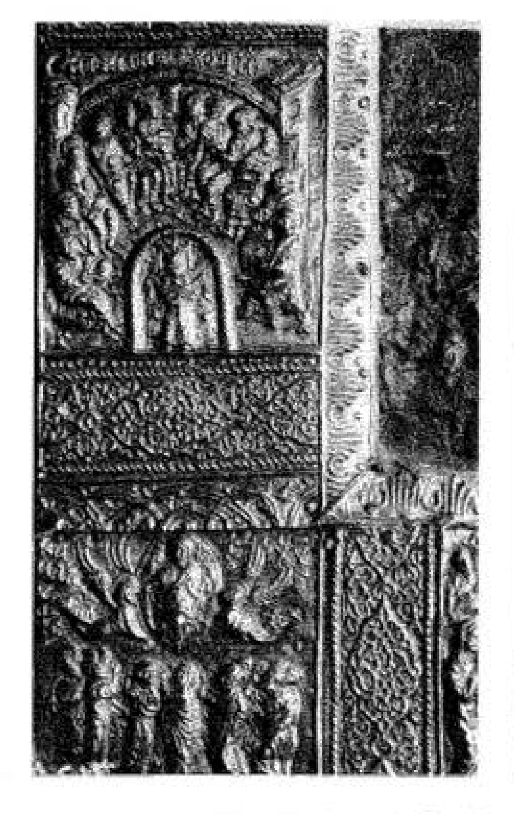
53. Mont-Athos, Vatopédi: Icone du Crucifiement en mosaïque avec scènes évangéliques (Répert. n° 22).

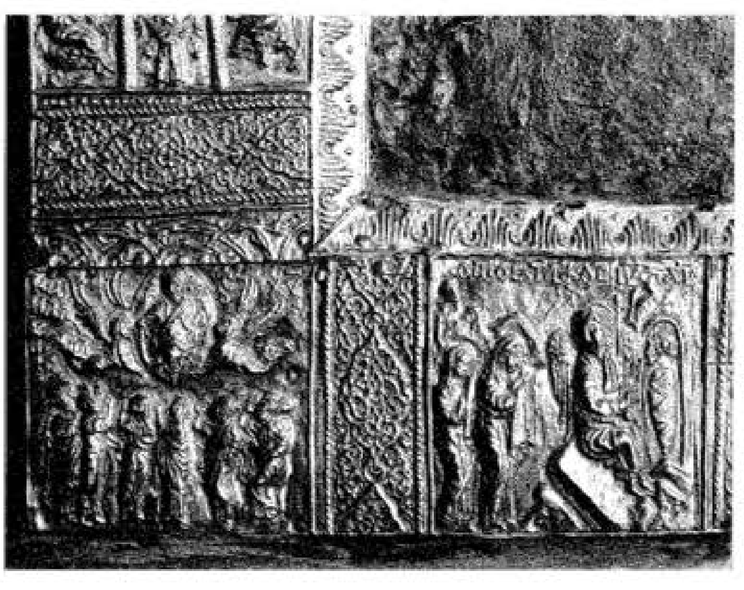


54-55. Mont-Athos, Vatopédi: Icone du Crucifiement en mosaïque (détails du cadre) (Répert. n° 22).





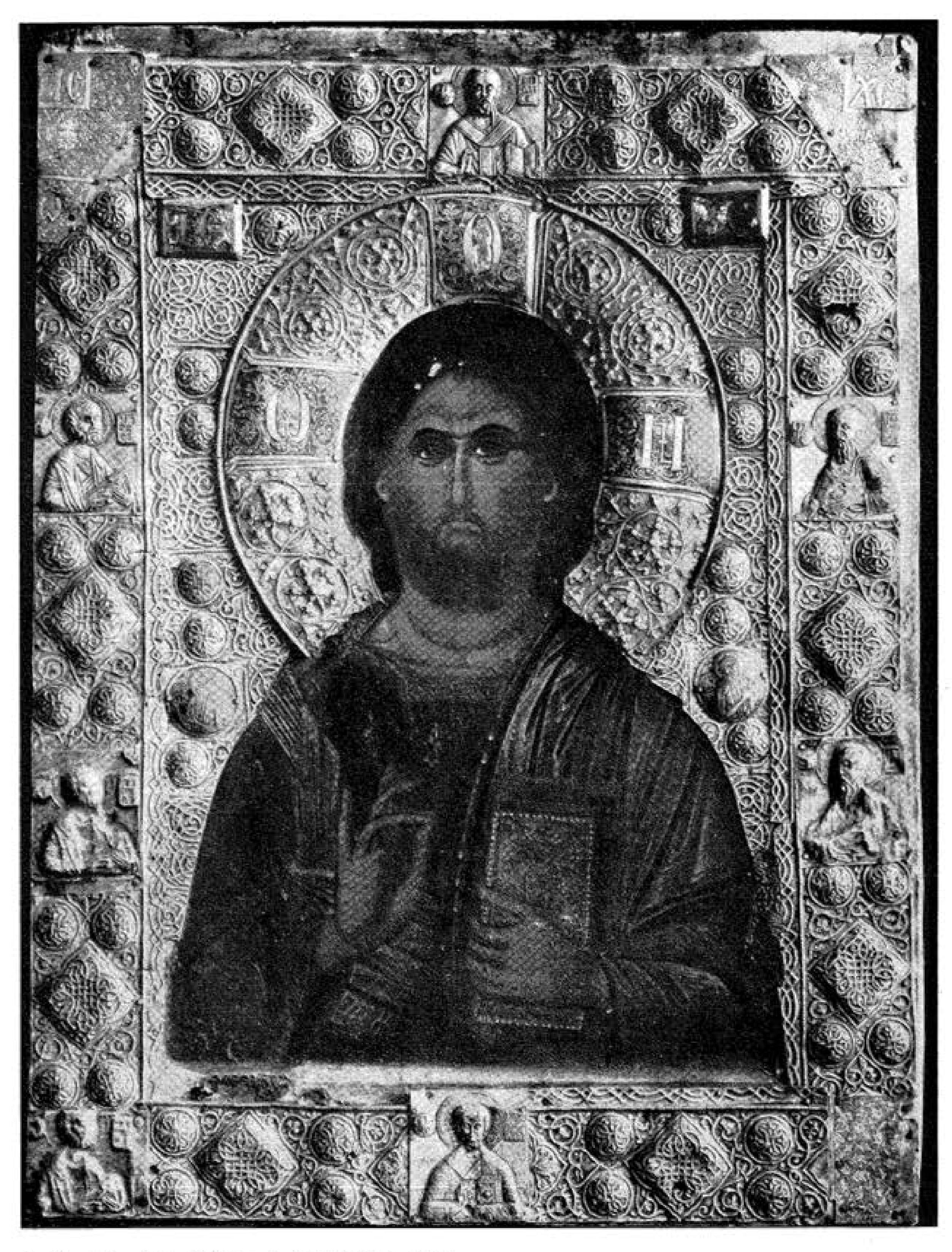




56-59. Mont-Athos, Vatopédi: Icone du Crucifiement en mosaïque (détails du cadre) (Répert. n° 22).



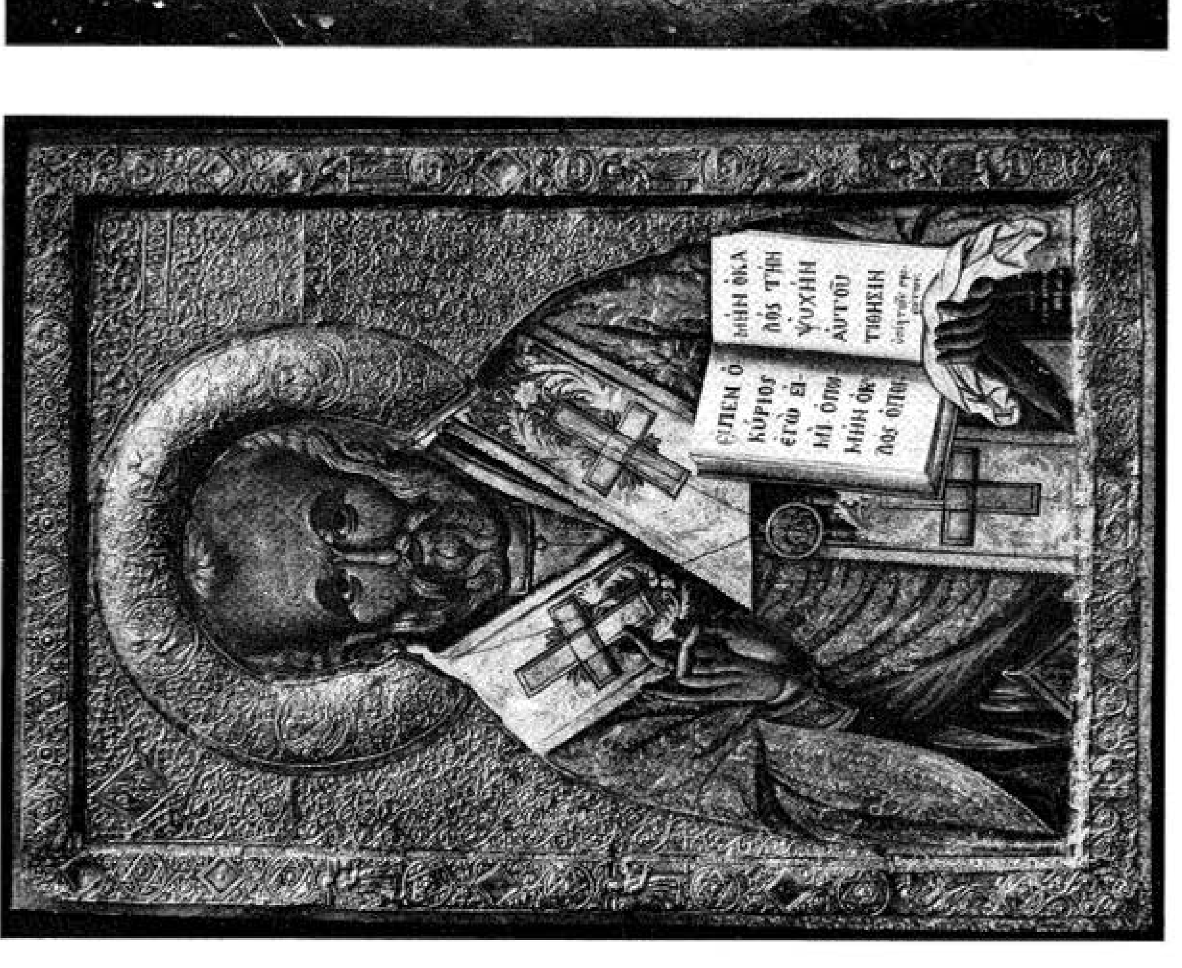
60. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de sainte Anne en mosaïque (Répert. n° 23).



61. Mont-Athos, Vatopédi: Icone du Christ (Répert. n° 25).

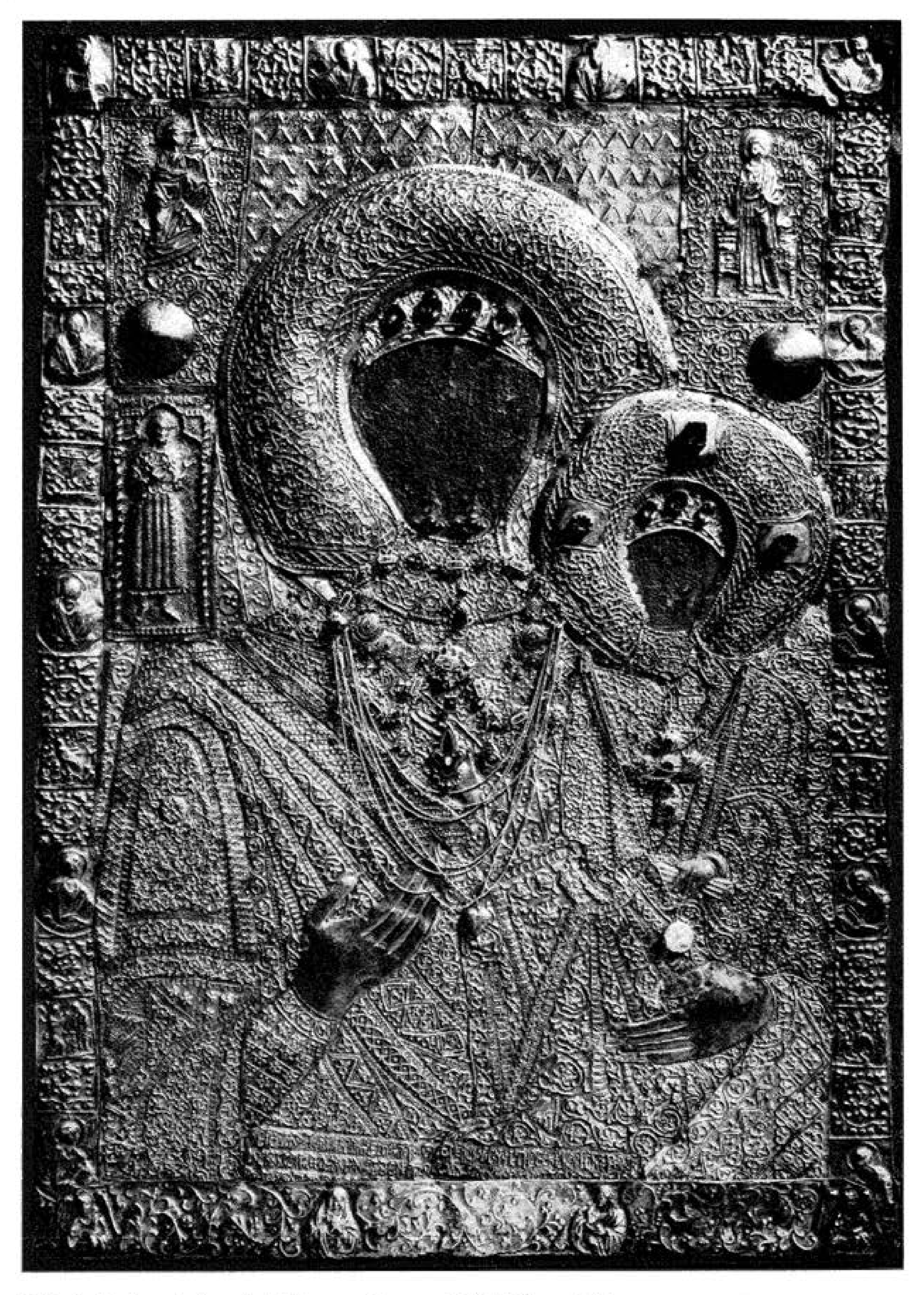


62. Mont-Athos, Chilandar: Icone de saint Jean Chrysostome (Répert. n° 26).



63. Skopje, Musée: Icone de saint Nicolas (Répert. n° 28).

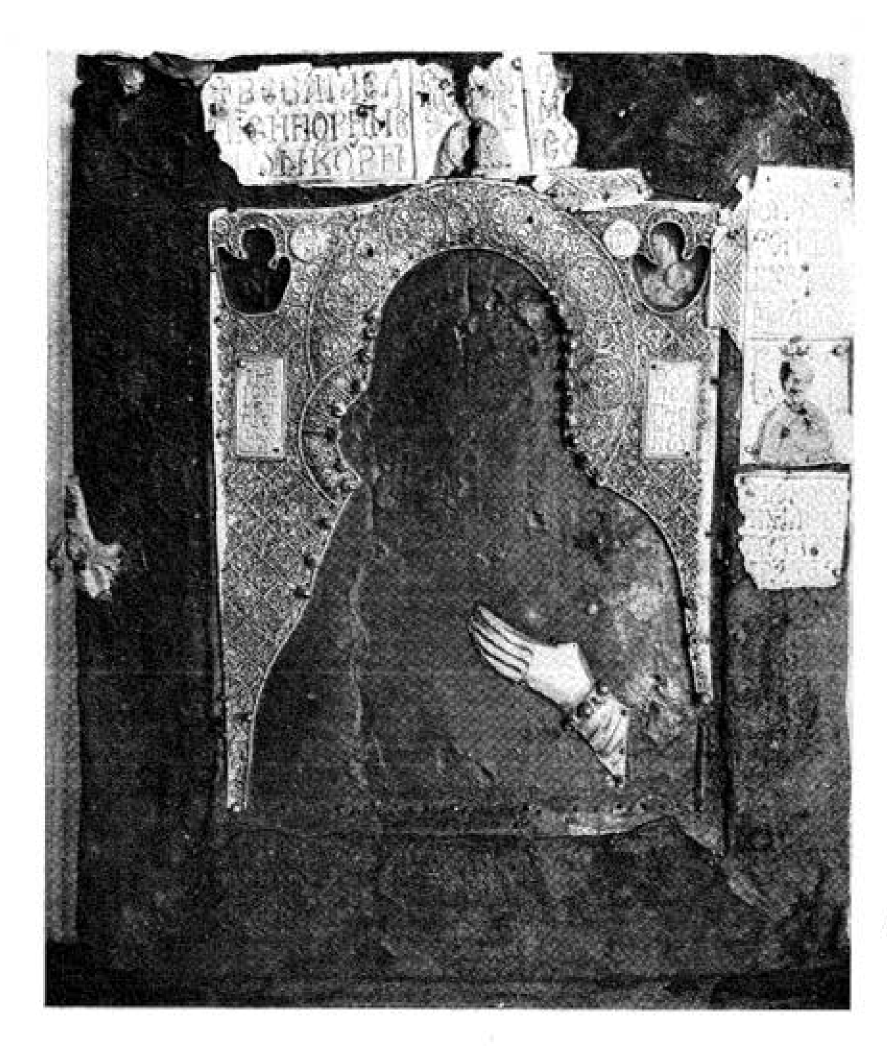
64. Mésembrie (Nesebr), Nouvelle métropole: Icone du Christ (Répert. n° 29).



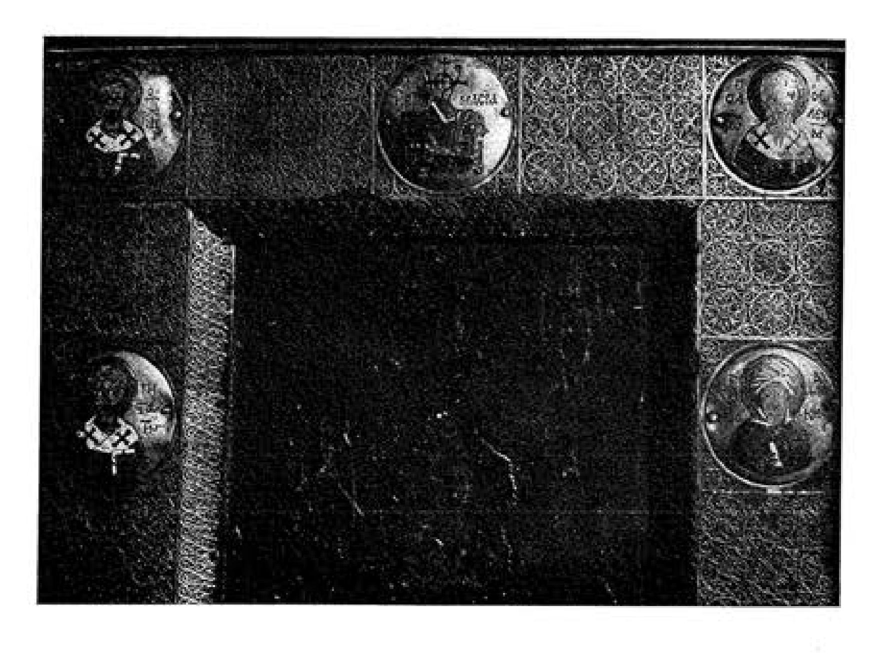
65. Venise, San Samuele: Icone de la Vierge avec donateur, de 1425 (Répert. n° 30).

66-67. Florence, Opera del Duomo: Icone des douze fêtes en mosaïque, sur deux planches (Répert. nº 31).

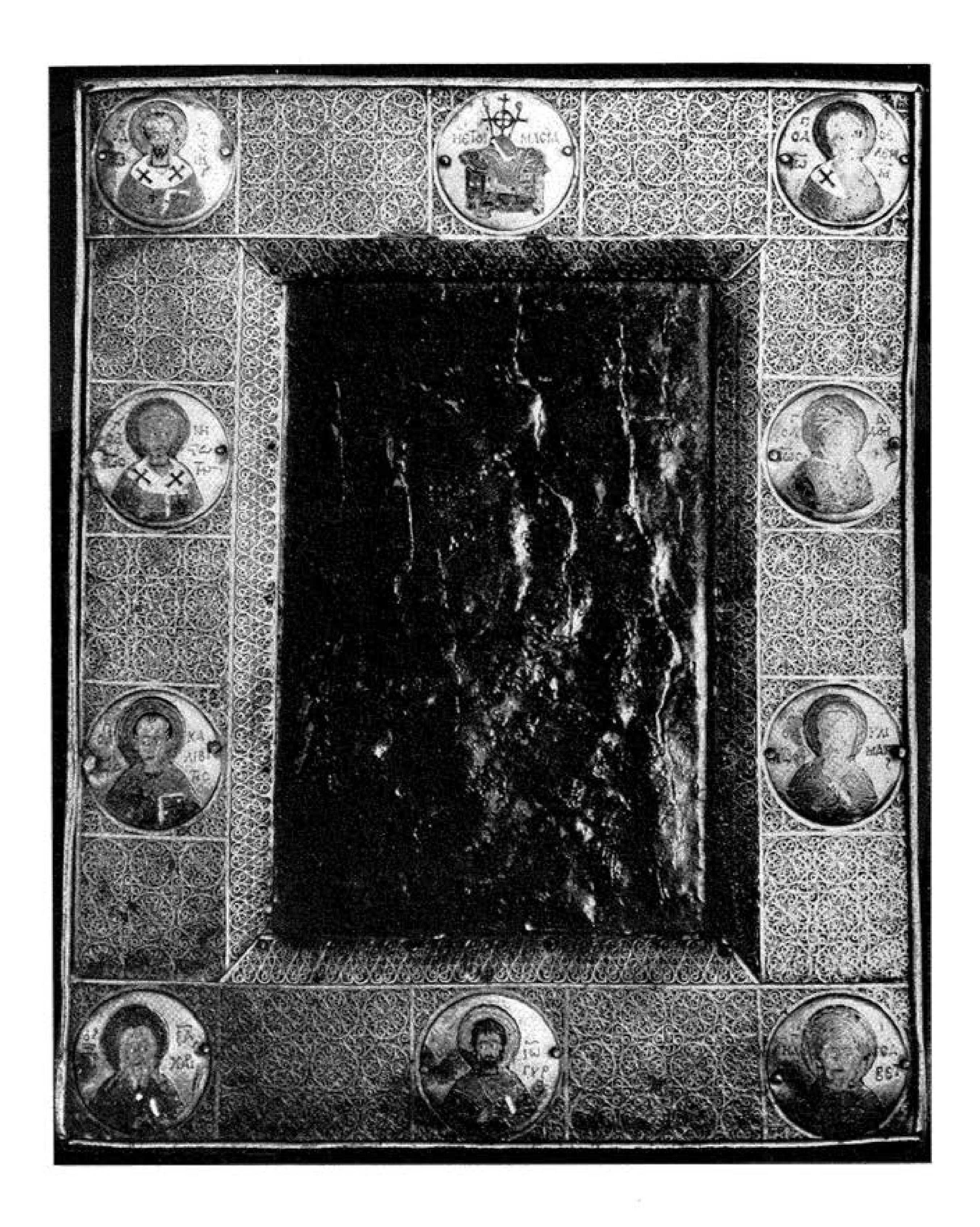
68-69. Mont-Athos, Vatopédi: Deux icones (du Christ et de la Vierge) dites « Jouets de Théodora » (Répert. n° 32).



70. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge (fig. 69) avec l'inscription de la prière de la donatrice (Répert. n° 32).



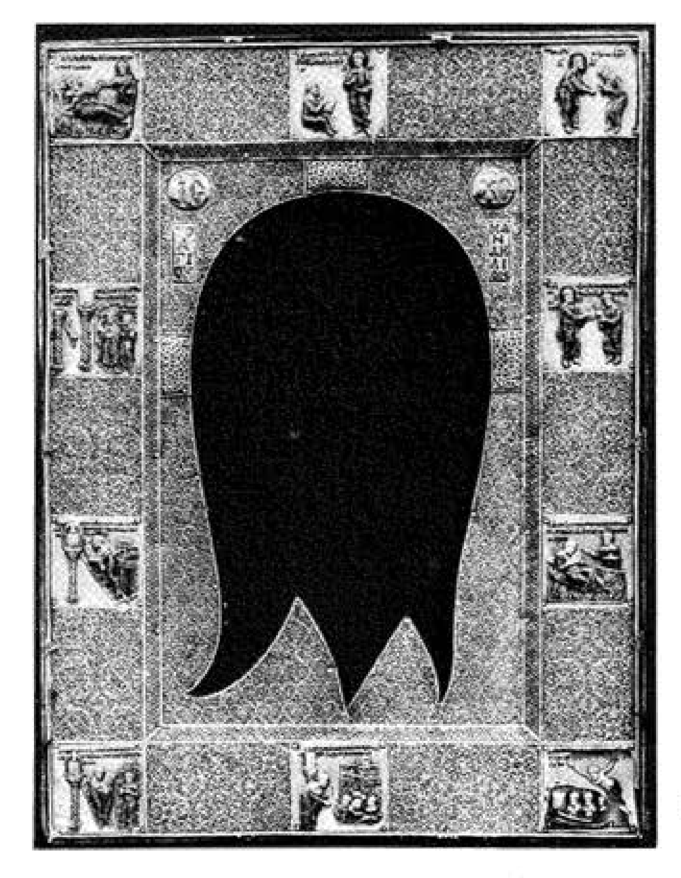
72. Mont-Athos, Lavra: Icone de saint Jean le Théologien en mosaïque (détail, v. fig. 71) (Répert. n° 33).



71. Mont-Athos, Lavra: Icone de saint Jean le Théologien en mosaïque (Répert. n° 33).



73. Kiev, Musée de l'art d'Orient et d'Occident: Icone en mosaïque de saint Nicolas (Répert. n° 34).



74. Gênes, Couvent San Bartolomeo degli Armeni: Icone de la Sainte Face (Répert. n° 35; cf. pl. C).









75-78. Gênes. Couvent San Bartolomeo degli Armeni: Icone de la Sainte Face (détails du cadre) (Répert. n° 35).





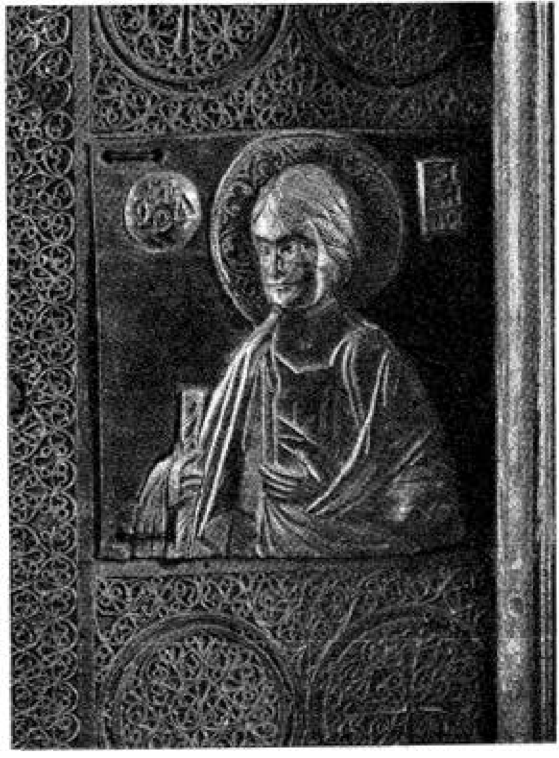
79-80. Liège, Cathédrale Saint-Paul:
Icone de la Vierge Hodigitria
(ensemble et détail) (Répert. n° 36).

81-82. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Trinité (détails) (Répert. n° 38; cf. pl. D).

83. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Trinité (détail) (Répert. n° 38).



84. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge avec l'Enfant (Répert. n° 39).



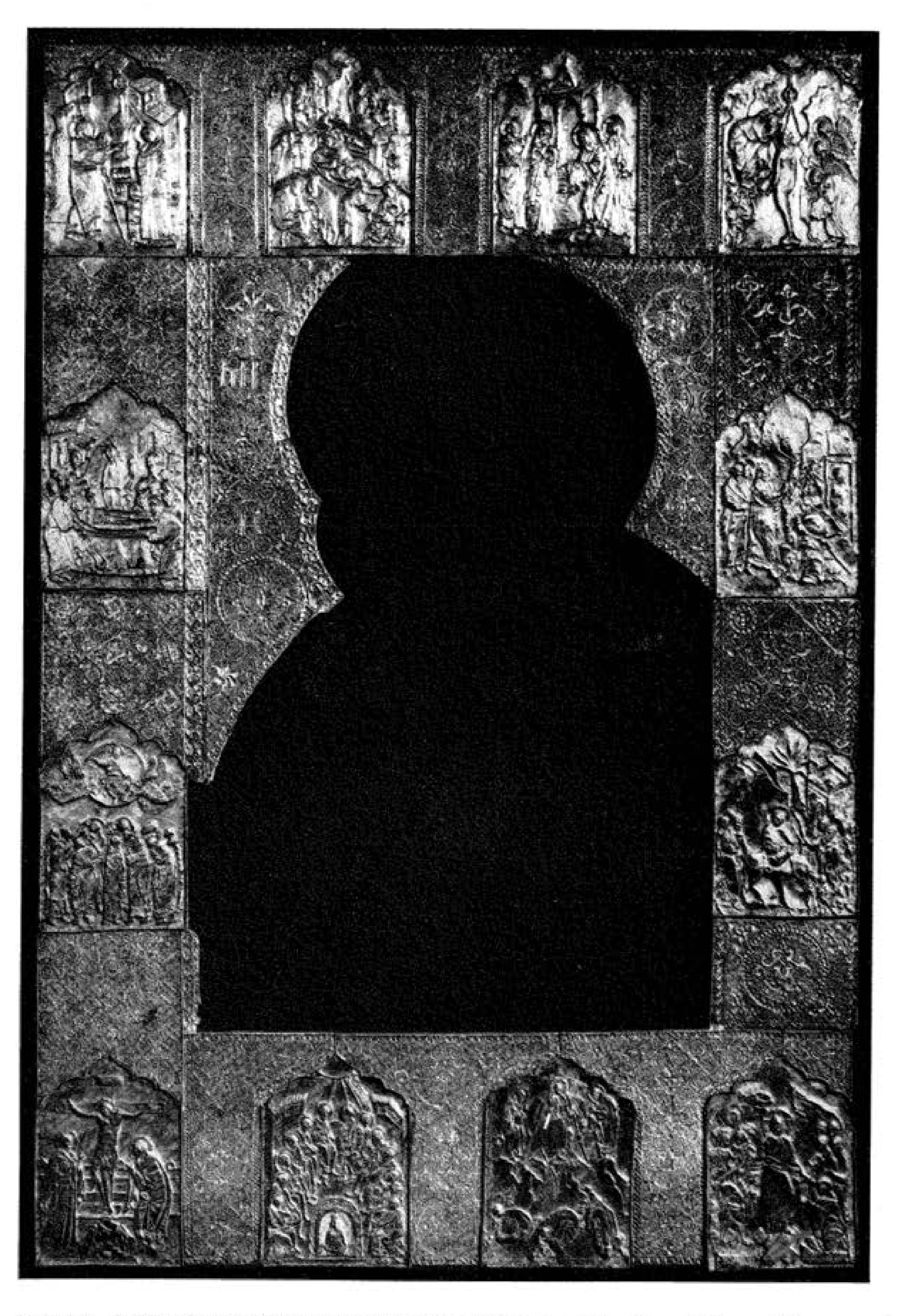
85-86. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de la Vierge avec l'Enfant (détails du cadre) (Répert. n° 39).



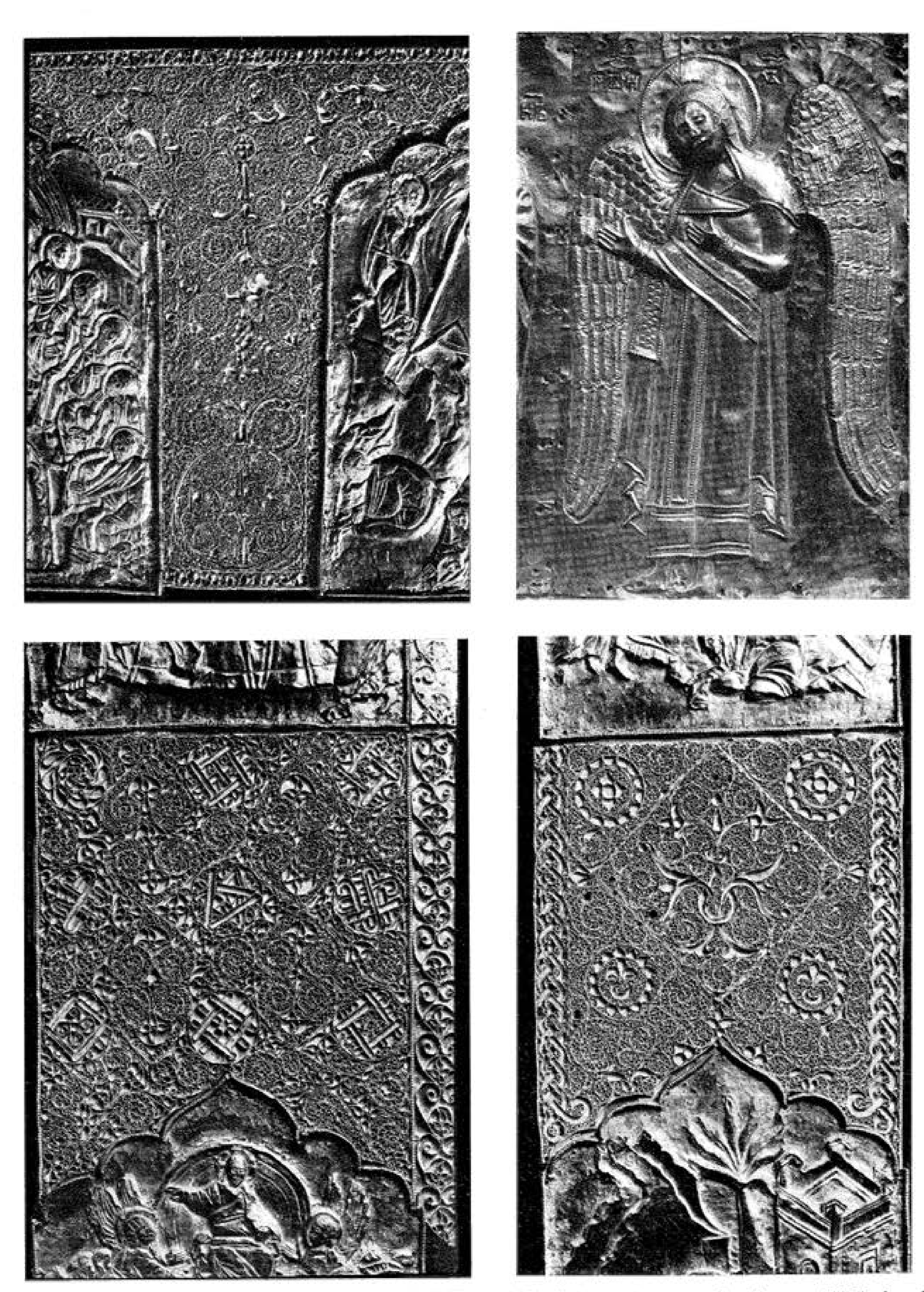
87. Mont-Athos, Vatopédi: Icone de l'Annonciation (Répert. n° 40).



88. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge de Vladimir, premier revêtement (Répert. n° 41).



89. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge de Vladimir, second revêtement (Répert. n° 41).



90-93. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge de Vladimir, premier et second revêtements (détails du cadre) (Répert. n° 41).









94-97. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone de la Vierge de Vladimir, second revêtement (détails du cadre) (Répert. n° 41).



98. Venise, Saint-Marc: Icone de la Vierge du type Nicopeia (Répert. n° 42).



99. Venise, Saint-Marc: Icone de Jean Baptiste en mosaïque (Répert. n° 43).

100. Venise, Saint Marc: Icone de la Vierge en prière (Répert. n° 44).



101. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Icone en stéatite de saint Démètre cavalier (Répert. n° 46).



102. Leningrad, Musée de l'Ermitage: Icone reliquaire (Répert. n° 48).

103. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata: Staurothèque dite de Philothée.

104. Venise, Bibliothèque Marcienne: Reliure d'Évangile.





105-106. Moscou, Musée de l'Oružejnaya Palata:
« Bonnet de Monomaque » (ensemble et détail).

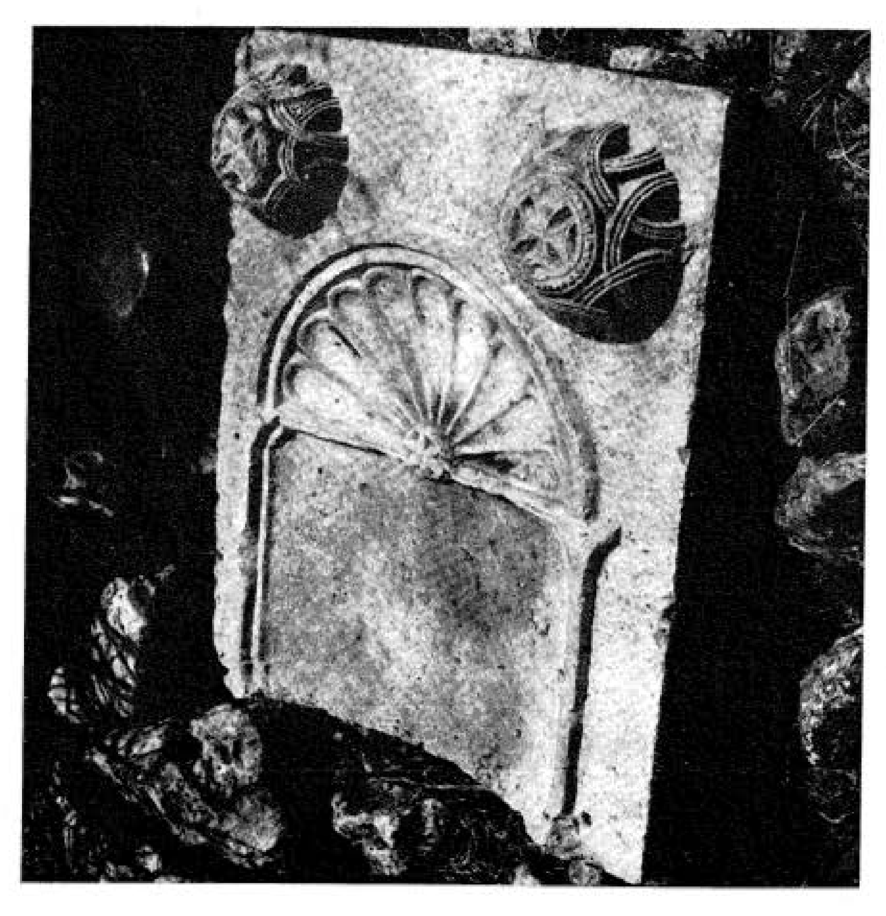
107. Trèves, Cathédrale:
Coffret en argent doré.



108. Tbilisi (?): Reliure
d'Évangile (de Gélat).



109. Venise, Bibliothèque Marcienne:
Reliure d'Évangile (détail de la fig. 104).



110. Muscar (Lycie, près de Myra): Relief.



111. New-York, Bibliothèque P. Morgan: Vignette dans un lectionnaire byzantin (MS. 639).



112-113. Sofia, autrefois au Musée Ecclésiastique (Crkoven Muzej): Icone du Christ (ensemble et détail) (Répert. n° 37).

CE SEPTIÈME OUVRAGE
DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT HELLÉNIQUE
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE LA « STAMPERIA DI VENEZIA »
EN FÉVRIER 1975

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Α'. « ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΒΕΝΕΤΙΑΣ »

1 — Manolis Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut hellénique de Venise*, Venise 1962.
4ον, σελ. 222 + 79 πίν. (εἰκ. 181) καὶ 8 ἔγχρωμοι.

2 - ΑΝΔΡΕΟΥ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Αἱ μικρογραφίαι τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Μ. 'Αλεξάνδρου εἰς τὸν κώδικα τοῦ 'Ελληνικοῦ 'Ινστιτούτου Βενετίας, 'Αθῆναι-Βενετία 1966. (Τὸ κείμενον ἑλληνιστὶ καὶ γαλλιστί).
4ον, σελ. 160 + 124 πίν. (εἰκ. 250) καὶ 21 ἔγχρωμοι.

3 — Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, 'Ανέκδοτα πατριαρχικὰ γράμματα (1547-1806) πρὸς τοὺς ἐν Βενετίᾳ μητροπολίτας Φιλαδελφείας καὶ τὴν 'Ορθόδοξον 'Ελληνικὴν 'Αδελφότητα, Βενετία 1968.
4ον, σελ. κδ' + 164 + 22 πίν.

4 — *Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisée par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968*, Venise 1971.
4ον, σελ. XXII + 222 + 84 πίν. (εἰκ. 151).

5 — Β. Ν. ΤΑΤΑΚΗ, Γεράσιμος Βλάχος ὁ Κρὴς (1605/7-1685) φιλόσοφος, θεολόγος, φιλόλογος, Βενετία 1973.
8ον, σελ. κ' + 164 + 3 πίν.

6 — Μνημόσυνον Σοφίας 'Αντωνιάδη, Βενετία 1974.
8ον, σελ. μ' + 420 + 57 πίν.

7 — André Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen-âge*, Venise 1975.
4ον, σελ. XXII + 90 + 62 πίν. (εἰκ. 113) καὶ 4 ἔγχρωμοι.

Β' ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ « ΘΗΣΑΥΡΙΣΜΑΤΑ »

τόμ. 1 (1962), 8ον, σελ. λε' + 188 + 13 πίν.
τόμ. 2 (1963), 8ον, σελ. 180 + (Παράρτημα) 48 + 5 πίν.
τόμ. 3 (1964), 8ον, σελ. 178 + 10 πίν.
τόμ. 4 (1967), 8ον, σελ. 247 + 17 πίν.
τόμ. 5 (1968), 8ον, σελ. 294 + 16 πίν.
τόμ. 6 (1969), 8ον, σελ. 332 + 12 πίν.
τόμ. 7 (1970), 8ον, σελ. 326 + 24 πίν.
τόμ. 8 (1971), 8ον, σελ. 340 + 22 πίν.
τόμ. 9 (1972), 8ον, σελ. 350 + 27 πίν.
τόμ. 10 (1973), 8ον, σελ. 420 + 13 πίν.
τόμ. 11 (1974) ὑπὸ ἔκδοσιν.

'Εκδότης: Istituto Ellenico, Castello 3412, Venezia 30122 (τηλ. 26.581).

PUBLICATIONS DE L'INSTITUT HELLÉNIQUE D'ÉTUDES BYZANTINES ET POST-BYZANTINES DE VENISE

I. « BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT HELLÉNIQUE DE VENISE »

1 — MANOLIS CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut hellénique de Venise*, Venise 1962.
In 4°, pp. 222 + 79 pl. en blanc et noir (fig. 181) et 8 en couleurs.

2 — ANDRÉ XYNGOPOULOS, *Les miniatures du roman d'Alexandre le Grand dans le codex de l'Institut hellénique de Venise*, Athènes-Venise 1966. (Texte en grec et en français).
In 4°, pp. 160 + 124 pl. en blanc et noir (fig. 250) et 21 en couleurs.

3 — M. MANOUSSACAS, *Lettres patriarcales inédites (1547-1806) adressées aux archevêques de Philadelphie à Venise et à la Confrérie des Grecs Orthodoxes*, Venise 1968. (Texte en grec).
In 4°, pp. XXIV + 164 + 22 pl.

4 — *Art et Société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968*, Venise 1971.
In 4°, pp. XXII + 222 + 84 pl. en blanc et noir (fig. 151).

5 — B. N. TATAKIS, *Gérassimos Vlachos le Crétois (1605/7-1685), philosophe, théologien, philologue*, Venise 1973. (Texte en grec).
In 8°, pp. XX + 164 + 3 pl.

6 — *À la mémoire de Sophie Antoniadis*, Venise 1974.
In 8°, pp. XL + 420 + 57 pl.

7 — ANDRÉ GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen-âge*, Venise 1975.
In 4°, pp. XXII + 90 + 62 pl. en blanc et noir (fig. 113) + 4 en couleurs.

II. BULLETIN « THESAURISMATA »

vol. 1 (1962). In 8°, pp. 35 + 188 + 13 pl.
vol. 2 (1963). In 8°, pp. 180 + (appendice) 48 + 5 pl.
vol. 3 (1964). In 8°, pp. 178 + 10 pl.
vol. 4 (1967). In 8°, pp. 247 + 17 pl.
vol. 5 (1968). In 8°, pp. 294 + 16 pl.
vol. 6 (1969). In 8°, pp. 332 + 12 pl.
vol. 7 (1970). In 8°, pp. 326 + 24 pl.
vol. 8 (1971). In 8°, pp. 340 + 22 pl.
vol. 9 (1972). In 8°, pp. 350 + 27 pl.
vol. 10 (1973). In 8°, pp. 420 + 13 pl,
vol. 11 (1974), sous presse.

Éditeur: Istituto Ellenico, Castello 3412, Venezia 30122 (tél. 26.581).